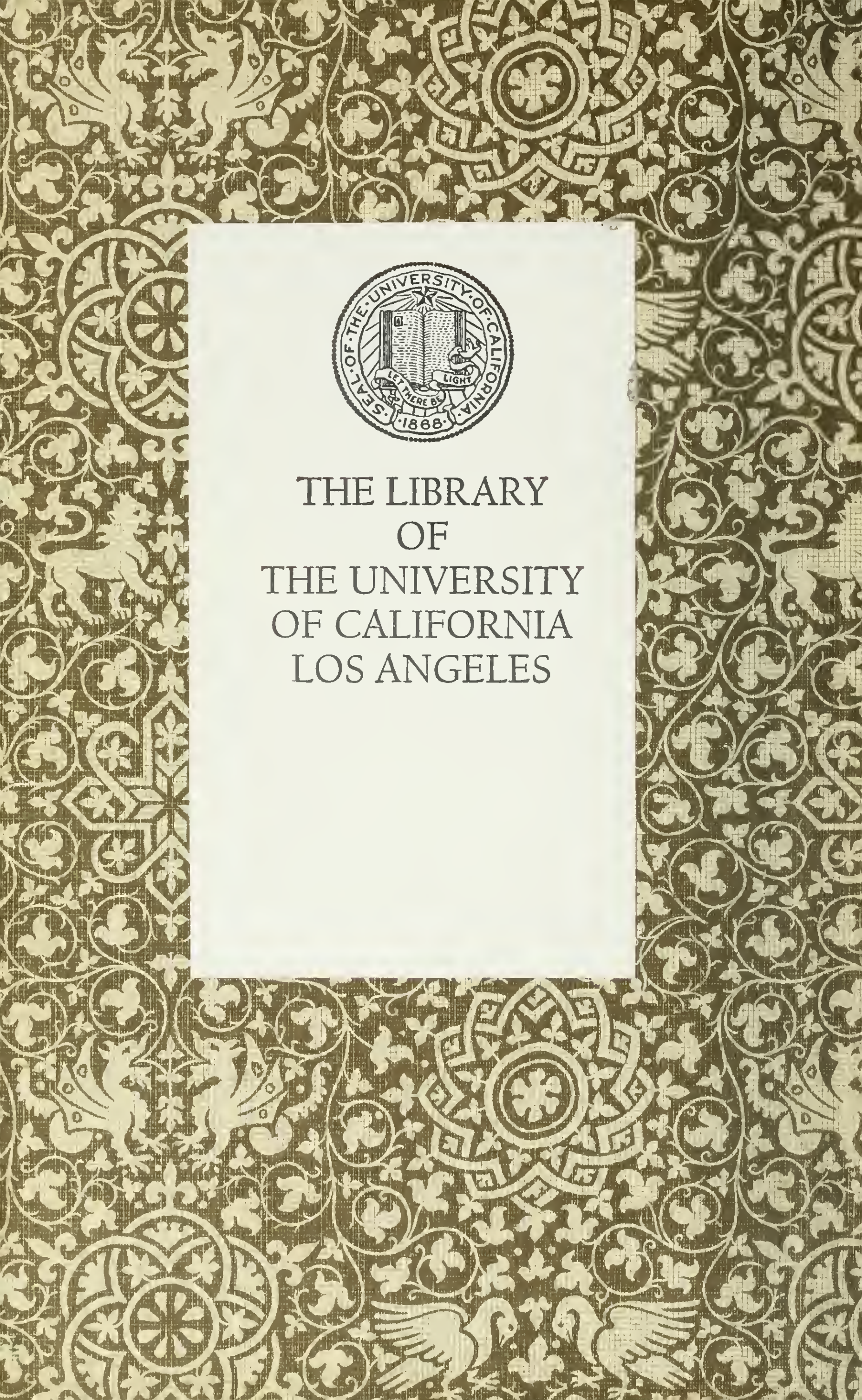
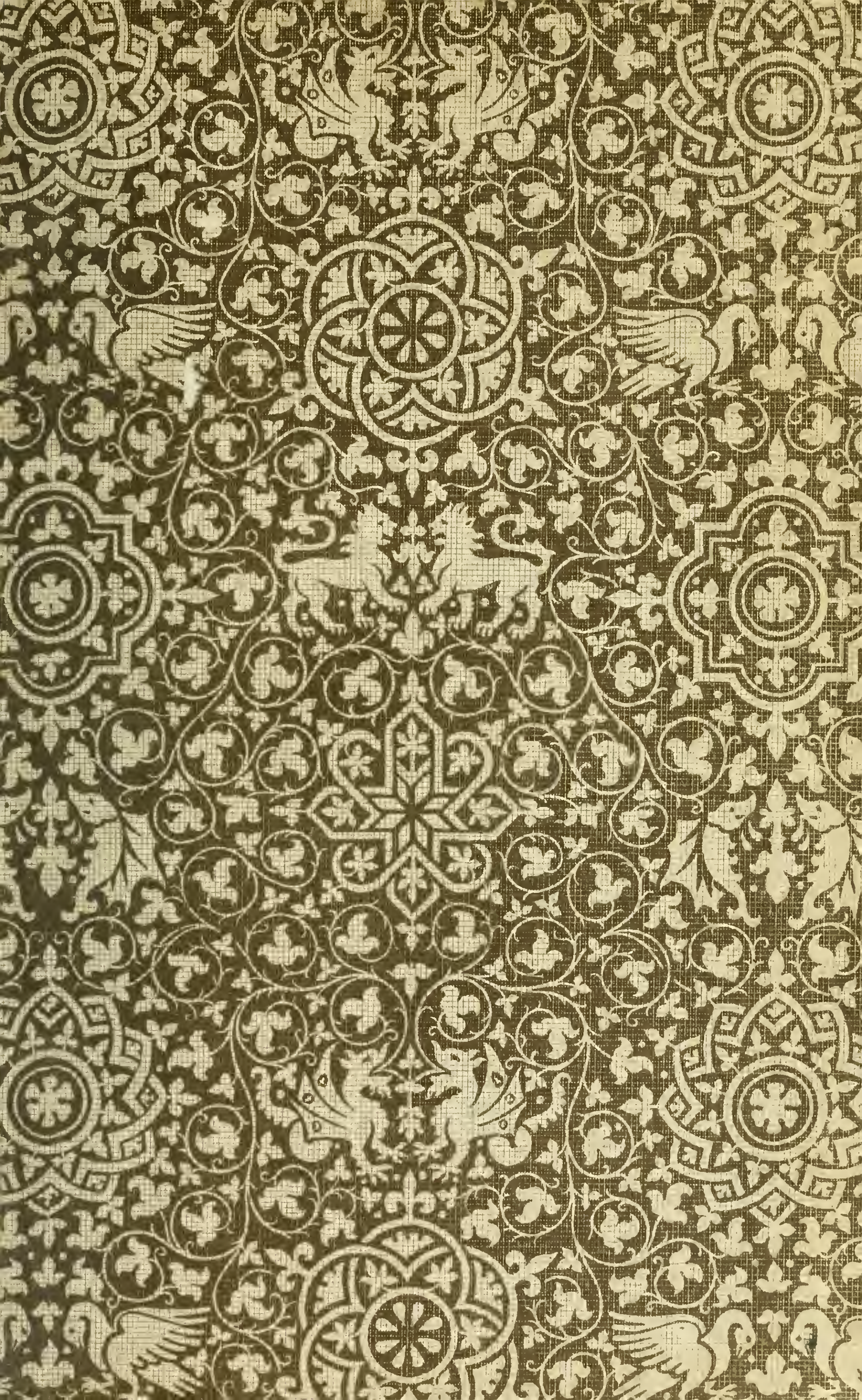



SEAL OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA
LET THERE BE LIGHT
1868





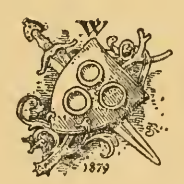
Der Kampf um die Neue Kunst

Von

Carl Neumann

Privatdozenten der Geschichte und Kunstgeschichte
an der Universität Heidelberg

Zweite Auflage



Verlag von Hermann Walther Berlin 1897
(Friedrich Bechly)



Vorwort der ersten Auflage.

Die fünf ersten Kapitel dieses Buches bilden ein eng zusammenhängendes Ganzes und entsprechen einem Zyklus von fünf Vorlesungen, die ich auf freundliche Einladung des Freien deutschen Hochstiftes in Frankfurt am Main im November und Dezember 1895 gehalten habe.

Entstanden freilich sind sie nicht erst zu diesem Zweck. Als ein Niederschlag oft wiederholter, nachdenklicher Beobachtungen geschrieben, sollten sie dazu helfen, in der Mannigfaltigkeit und dem Stimmengewirr modernen deutschen Kunstwesens die Grundkräfte und Bewegungen, die Hemmungen und Widerstände klar zu erfassen.

Es schien mir passend, von älteren, in den Preußischen Jahrbüchern zwischen den Jahren 1888 und 1893 von mir veröffentlichten Aufsätzen diejenigen vier anzuschließen, die dem gleichen Stoffgebiet angehören. Sie können als Ausführungen, Ergänzungen und Beispiele zu den in den ersten Kapiteln vorgetragenen Ansichten gelten. Diese älteren Aufsätze erscheinen hier nicht in der Reihenfolge ihrer ersten Veröffentlichung. Der über Anselm Feuerbach ist der früheste, vom Frühjahr 1888.

Über die Art der Behandlung meines Gegenstandes konnte ich keinen Augenblick im Zweifel sein und in der Schwierigkeit einer Wahl. Die litterarische Kunstform des Essai war von Natur gegeben. Diese Form allein gewährt die für Aufgaben dieser Art nötige Freiheit der Gedankenbewegung im Verein mit der Sicherheit, daß die Hauptrichtung klar eingehalten werde. Sie steht nicht unter dem Zwang einer vorwärtsdrängenden systematischen oder chronologischen Darstellung. Bildlich ausgedrückt ist der Essai wie ein Spaziergang in unserem schönen Neckarthal. Der Lauf des Flusses giebt die allgemeine Richtung; dennoch folgt man den Ausbiegungen und Krümmungen; überall giebt es zu sehen, zu genießen, Betrachtungen anzuknüpfen. So mag man denn auch an einem schönen

Punkte auf eine Anhöhe steigen zu freierem Umblick und größerer Klarheit.

Soviel über die Form.

Dem Inhalt des Buches hat das Vorwort nichts hinzuzufügen.

Heidelberg, am 7. März 1896.

C. N.

Die zweite Auflage ist ein unveränderter Neudruck der ersten.

Weihnachten 1896.



Inhalt.

2. Einzelstudien.





1.

Der Kampf um die neue Kunst.





I.

Kunst und Publikum.

Unsere Dichter haben mehr als einmal den Gedanken ausgesprochen, die Kunst sei ein Geschenk, das Gott gegeben, und um Gottes Lohn müsse sie geübt werden. Der Sänger singe, „wie der Vogel singt", um den Drang der eigenen Seele zu befreien; in dieser Freiheit sei Glückes und Lohnes genug enthalten, um den klingenden Lohn der Welt entbehrlich zu machen. Bei der Teilung der Welt mögen diese oder jene die irdischen Güter an sich raffen; nichts davon erhält der Poet. Dafür wird ihm die Ehre zu teil, zum Mahl der Götter auf den Olymp geladen zu werden; der himmlische Freitisch soll ihn entschädigen, wenn ihn die Menschen Hunger leiden lassen. So scheint der, dem die Natur die Gabe des Dichtens, Gestaltens, Bildens geschenkt, indem er der Begabung folgt, nichts anderes als eine natürliche Funktion auszuüben, von den Menschen

1*

aber als ein überflüssiger Gast betrachtet zu werden, den man bestenfalls mit einem Almosen abfertigt.

Wer die Kunst des Arztes, des Richters übt, dient, so sagt man, praktischen Bedürfnissen. Der eine stellt die gestörte Rechtsordnung wieder her, der andere heilt die Schäden des Leibes. Aber aus dieser Verflechtung in das gemeine Bedürfnis sei die dichtende und bildende Kunst herausgehoben; es werde nicht nach ihr gefragt; wie eine Schöpfung des lieben Gottes sei sie eine Thatsache, die da ist, unabhängig von den Wünschen der Menschen. Also ein völlig ideales Gebilde, frei von dem gemeinen Bann der Ursachen und Wirkungen, des Angebots und der Nachfrage.

Ist es aber in Wirklichkeit so? ist es ganz so? Liegt nicht vielmehr in dieser idealistischen Auffassung nur eine Art Trost vor, an dem das Selbstgefühl des verkannten Künstlers sich aufrichtet? Vielleicht würde der Wahrheit eine andere Betrachtung näher kommen.

Es ist nicht richtig, daß die Künstler *allein* die Kunst machen. Auch das Publikum macht sie. Denn es verlangt nach ihr. Würde die Kunst kein Lebensbedürfnis befriedigen, so würde sie selbst nicht leben. Ein Publikum, das Kunst fordert, um sein Dasein zu bereichern und zu schmücken, das von der Kunst Trost sucht und Erquickung, schließlich, ein Publikum, welches Geld genug hat, um die Kunst zu bezahlen: ein solches Publikum ist eine notwendige Voraussetzung für das Dasein der Kunst und beeinflußt ihre Gestalt in wesentlichen Stücken. Dieser Satz, daß das Dasein der Kunst auf

zwei nahezu gleichwertigen Faktoren beruht, den Künstlern und dem Publikum, daß also jede Zeit die Kunst hat, die sie verdient, giebt Anlaß und Berechtigung, die deutsche bildende Kunst des neunzehnten Jahrhunderts einmal von einer anderen Seite als der üblichen zu betrachten.

Es ist allgemein zugestanden, daß die bildende Kunst unseres neunzehnten Jahrhunderts keine Vergleichung aushalten kann mit den Leistungen der vorangegangenen Zeiten deutscher Geschichte. Wie aber soll man diese Minderwertigkeit erklären? Es ist nicht gerecht, immer nur von dem mangelhaften Können der ausübenden Künstler tadelnd zu sprechen. Die Künstler wandeln an einem geländerlosen Bergpfad, wenn sie kein Publikum vor sich haben, dessen sicher entwickelter Geschmack gewisse Bahnen vorschreibt, gewisse Gegenstände begünstigt, bestimmten Dingen Verständnis entgegenbringt. Es kann demnach auch möglich sein, daß die Ursache des Tiefstandes unserer Kunst, ihrer Unruhe, ihres unsicheren Tappens im Zustand des Publikums zu suchen ist. Vielleicht haben wir die Kunst, die wir möchten, deshalb nicht, weil unserem Jahrhundert das Kunstpublikum gefehlt hat oder gar noch immer fehlt. Wenn ein Publikum herrscht, das nach allem Möglichen verlangt, nur nicht nach bildender Kunst, dessen ganzes Sinnen und Trachten von ganz anderen Dingen erfüllt ist, so wäre schließlich die betrübende Diagnose unserer Kunstzustände kein Rätsel mehr, sondern etwas Selbstverständliches.

Die Mitarbeiterschaft des Publikums an der Kunst leuchtet uns aus allen großen Kunstepochen entgegen.

In ihren großen Schöpfungen redet das tiefste Verlangen und Empfinden eines ganzen Volkes zu uns. In dieser Fühlung mit dem innersten Geist des zeitgenössischen Lebens gewinnt die Kunst ihre Stärke und Ausdrucksfähigkeit.

Nie hat, solange es eine deutsche Kunst giebt, genauere Fühlung bestanden, als im Mittelalter. Den großen Domen romanischer und gotischer Architektur spürt man es an, daß die geistig-religiöse Richtung eines ganzen Volkes hier mitgearbeitet hat. Von diesem reichen, tiefen, wogenden Leben sind dann auch die Künste der Skulptur und Malerei erfaßt und getränkt worden, in dem Wendepunkt, da der Hauch einer neuen Zeit dem Kraftüberschwang mittelalterlicher Kultur die prachtvollsten Blüten entlockte. In Albrecht Dürer erscheint endlich der Reichtum mittelalterlicher Gestaltenfülle, ihr unergründlich mystischer Empfindungsgehalt vereinigt mit dem klaren Selbstbewußtsein eines Mannes, der die Reformation ergreift. Nie mehr in späteren Zeiten unserer bildenden Kunst ist ein so wahrer und vollendeter Ausdruck des deutschen Volksgeistes erreicht worden, nie mehr erschien die Kunst so durchdrungen und belebt vom Blut und Atem der Nation, wie in jenem Augenblick.

Da trat aber eine große Veränderung ein. Die im großen und ganzen einheitliche mittelalterliche Kultur begann sich zu teilen. Nicht nur in religiöser Beziehung durch die kirchliche Spaltung; auch in sozialer Beziehung that sich eine Kluft auf durch das Eindringen einer neuen, humanistischen Bildung, die mit dem Anspruch

des Klassizismus auftrat. Es sonderten sich die gebildeten Klassen, welche die lateinisch-griechische Litteratur und die heidnische Mythologie kannten, von den unteren Ständen. Seltsam genug! Dieselbe Zeit, welche sich religiöse Freiheit und Unabhängigkeit erkämpfte, welche die Privilegien des römischen Katholizismus zu zerbrechen unternahm, sah die hohen Güter von Bildung und Kunst zu neuen Privilegien weniger Stände werden [1]). Das Volk sah sich des gerechten Anteils an der neuen, gelehrten Bildung beraubt, eben jetzt, da die neue religiöse Lehre den Genuß der bildenden Kunst ihm wegnahm. Das Volk wurde angewiesen, von den Bildern sich abzuwenden; die Brücke zur bildenden Kunst wurde ihm abgebrochen. Selbst im Bereich der katholischen Kirche blieb es nicht beim Alten. Die sogenannte Gegenreformation, wie man sich gewöhnt hat, die kirchliche Reaktion zu nennen, schloß einen Bund mit der neuen Bildung. Die Reflektiertheit und Künstlichkeit ihrer neuen Antriebe raubte ihrer Kunst ein gutes Stück des kostbaren Gutes der alten Popularität.

So stehen wir also nach der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts vor der Thatsache, daß die bildende Kunst

---

[1]) „It is strange and perplexing that from those days (der Renaissance) forward the lapse of time, which, through plenteous confusion and failure, has on the whole been steadily destroying privilege and exclusiveness in other matters, has delivered up arts to be the exclusive privilege of a few and has taken from the people their birthright." William Morris, hopes and fears for art, S. 80.

in Deutschland nur noch den höheren Ständen gehörte. Immermehr sind es die fürstlichen und adeligen Kreise geistlichen und weltlichen Standes, aus denen die Besteller und Förderer der Kunst hervorgehen. Nach den Gesinnungen und Wünschen der Besteller aber richtet sich die Kunst. Sie wird prunkvoll, stolz, hoffärtig, festlich, sonntäglich. Die ehrliche Werktagsstimmung, der Zusammenhang mit dem arbeitenden Volk und seiner Denkart geht verloren. Der Gottesdienst, der doch hoch und nieder vereint, entfaltet sich jetzt in Räumen von immer profaner werdendem Charakter. Die Heiligen auf den Altären verdrehen die Augen und die Glieder; an den Himmeln der Kuppelgewölbe tanzen sie ein wirbelndes Ballett; die heiligen Magdalenen schmachten im Büßergewand, als gedächten sie anderer Zeiten. Und wie in den Kirchen, so in den Residenzen, Lustschlössern und Gärten. Diese Kunst spiegelt nur Geschmack und Luxus der obersten Klasse; sie vertritt nur einen Bruchteil des nationalen Daseins. Will man wissen, was in der überwiegenden Zahl des übrigen Volkes sich damals an künstlerischen Kräften regte, so muß man sich wegwenden von der bildenden Kunst. Die Poesie und Musik muß man fragen; die wundervolle Schöpfung des Gesangbuchs durch eine Reihe gotterfüllter religiöser Dichter, die Kirchenmusik Sebastian Bachs mag uns lehren, was von künstlerischem Bedürfen und Leisten in dem Volk gelebt hat, das sich vom Genuß der bildenden Kunst ausgeschlossen fand.

Hatte also die bildende Kunst nicht mehr das alte,

breite Publikum wie im Mittelalter und seinen Ausgängen bis ins sechszehnte Jahrhundert, so war sie doch mit dem jetzt engeren Publikum in einer Weise verwachsen, die ihr volle Lebenskraft und Dauer sicherte. Der Kunstkreis war immer noch groß genug, dazu finanziell höchst leistungsfähig, völlig erzogen im Umgang und in der Gewöhnung an Schöpfungen der Kunst. Das stete Bedürfnis dieser aristokratischen Oberschicht hielt die Kunst lebendig, ausdrucksfähig, technisch virtuos. Der dreißigjährige Krieg, andere Kriege darnach haben die Niederungen verheert, am Mark des Volkes gesogen. Die Höhen dagegen, die allein noch die bildende Kunst zu schmücken pflegte, wurden von den Kriegsstürmen nicht berührt. Die Kriege haben der Kunst wenig anhaben können. Vielleicht ist zu keiner Zeit in Deutschland mehr und üppiger gebaut worden, als seit der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Man gab der Kunst überreiche Beschäftigung in dem Gefühl, das im vorigen Jahrhundert bei uns weiter verbreitet war, als je, daß die Zustände im heiligen Reich für die Ewigkeit gegründet seien.

In den Angriffen, die sich gegen die privilegierten Stände erhoben, und die zur Revolution geführt haben, fehlte nicht der Anlauf gegen die Kunst, die seit langem ein Vorrecht der herrschenden Stände geworden war. Sie ward eine unwürdige, feile Höflingskunst gescholten, und überall bekam man die Phrasen vom „schlechten Geschmack" zu hören, von der Reformbedürftigkeit der Kunst. Es geschah sozusagen aus politischen Gründen,

daß man der Tradition der Kunst den Krieg erklärte. Mit dieser Opposition, mit dieser Negation begann die neue Kunst, begann unsere Kunst.

Es ist keine Frage, daß dieser Sturmlauf nach hundert Jahren mit der kläglichsten Niederlage geendet hat. Die angegriffene Kunst des achtzehnten Jahrhunderts hat sich der unserigen schon um deswillen überlegen erwiesen, weil ein angeblich „schlechter Geschmack" immer noch weit besser ist, als gar keinen Geschmack haben. Das Unheil der modernen Kunstzustände war von Anbeginn und ist es noch immer, daß sich kein sicherer Geschmack hat bilden wollen, der Kunst den Weg zu weisen. Mit der Negation und Kritik allein kommt man nicht vorwärts. Auch hat diese Negation jetzt längst aufgehört, und man wäre glücklich, den zerrissenen Faden der Tradition hundert Jahre zurück und mehr wieder anzuknüpfen.

Nicht nur in dem südlichen Kunstzentrum Deutschlands hat man sich zur Kunst des vorigen Jahrhunderts zurückgewendet, auch im Norden ist die Lieblingskunst Friedrichs des Großen wieder Mode geworden, und Adolf Menzel, an dessen Namen dort der bezeichnete Umschwung anknüpft, hat wie kein anderer den phantastischen Zauber der Rokokointerieurs des katholischen Südens empfunden und die Pracht der Kirchen von Salzburg, München, Innsbruck, Ettal und Einsiedeln auf die Leinwand gebannt. Allenthalben bei uns und von der Architektur bis herab zum Tischgerät ist die lang befehdete Zopfkunst wieder modisch geworden.

Woher kommt es nun, daß die Ansprüche der Geschmacksverbesserung und Freiheit so gänzlich zusammengebrochen sind, daß das Selbstgefühl, aus dem die neue Kunst gegründet werden sollte, geschwunden ist, daß die Kunst, die seitdem geschaffen ist, leblos erscheint neben der des vorigen und der älteren Jahrhunderte? Woher kommt es, daß die Kluft und der Riß, den die Kunstrevolution verursacht hat, nicht die Grenze bezeichnet zwischen der Kunst des achtzehnten und der des neunzehnten Jahrhunderts, sondern die Grenze zwischen dem Können des achtzehnten und dem Nichtkönnen des neunzehnten Jahrhunderts?

Ich denke, die Schuld liegt zum Teil daran, daß die Revolution, deren Ausgreifen bei uns das fast noch mittelalterliche Gefüge unseres alten Reichsbaues zersprengte, zugleich das Kunstpublikum zerstört hat, dessen Anteil bis dahin das Leben der Kunst gesichert hatte. Blicken wir um uns, vergegenwärtigen wir uns die Kunstthätigkeit an der Fülle kleinerer und größerer Kulturzentren des alten Reiches, gehen wir nach Bamberg, Würzburg, Mainz und Köln, wo das geistliche Regiment seine Residenzen und Kirchen, seine Lustgärten und Landhäuser, die Sitze seiner Kanzleien und Verwaltungen aufgerichtet hat, oder zu den Klöstern und Stiften, St. Emmeram in Regensburg, Salem am Bodensee, schließlich zu den weltlichen Fürstensitzen, nach Dresden und München, nach Ansbach und Bayreuth: überall tritt uns die Bedeutung der aristokratischen Stände des alten Reiches entgegen, die einen Stamm von Kunst-

liebhabern bildeten, für die und von denen die Kunst lebte. Hier war eine altüberkommene, wohlgefügte Ordnung gesellschaftlicher Sitten und Formen, hier waren, da noch keine kontrollierte Sonderung bestand zwischen Staatsvermögen, Krongut und Privatschatulle, enorme Kapitalien flüssig, hier herrschte ein sicherer Geschmack, der jedem Erzeugnis der Kunst von der Stiftskirche und dem Hoftheater bis hinab zur Kirchenbank und dem Sakristeischrank, bis zu den Kleidern, Uhren und Schnupftabaksdosen ein höchst lebendiges Stilgefühl aufprägte [1]).

Was diese Stände und Klassen für das Leben der Kunst bedeuteten, kann man jetzt ganz ermessen, seit die Lücke offenbar geworden ist, die ihr Verschwinden gelassen hat. Die Revolution mit dem Gefolge ihrer Mediatisierungen und Säkularisationen hat diese Stände weggefegt, ihren Besitz konfisziert.

Es ist hier nicht der Ort, von den politischen Gründen, um nicht zu sagen Notwendigkeiten dieser Maßregeln zu sprechen. Die neuen Staatsgebilde, die schließlich übrig blieben und die Erben jenes reichen, wenn auch vielgeteilten Besitzes wurden, haben die Zinsen anders verwendet, anders verwenden müssen, als ihre Vorgänger. Indem wir also von allgemeineren Be-

[1]) Es ist nicht ohne Interesse, der Äußerung zu begegnen, die heutige Blüte der Möbelschreinerei in Mainz sei der wohlgewahrten Tradition des alten geistlichen Hofes zu danken. Untersuchungen über die Lage des Handwerks in Deutschland, 1895. (Herausgegeben vom Verein für Sozialpolitik.) III, 296.

trachtungen absehen, bleibt die Thatsache außer jedem Zweifel, daß der Kunst der Boden in dem Augenblick abgegraben worden ist, da man ihr altes Publikum zerstörte oder den altüberlieferten Voraussetzungen seines Daseins ein Ende machte.

Von den Anstrengungen, die unser Jahrhundert gemacht hat, die bildende Kunst am Leben zu erhalten, wollen wir nachher sprechen. Die Kreise, von denen diese Bemühungen ausgingen, haben sich in einem schwer getäuscht. Sie haben Kunst und Künstler fördern wollen, ehe ein Publikum bestand und wieder herangebildet war, das nach Kunst fragte. Der soziale Zustand, den die Revolution hinterließ, war folgender.

Nachdem die bevorrechteten Stände des alten Reichs verschwunden waren, kamen die Schichten obenauf, die seit langem, von den Resten städtischen Patriziats abgesehen, jede Fühlung mit der bildenden Kunst verloren hatten. Meist in engen häuslichen, städtischen, landschaftlichen Verhältnissen aufgewachsen, hatten diese Kreise einen beschränkten Horizont. Es war das Publikum, das in seinen liebenswerten Seiten wie in seinem krassen Mangel jeder Empfänglichkeit für künstlerische Gestalt und Klarheit in Jean Paul seinen Abgott fand, in dessen verschnörkelter Phantastik noch die ausgeartete spätmittelalterliche Gotik fortlebte, unberührt von allen Wandlungen des Geschmacks der inzwischen im Besitz der Herrschaft gewesenen Stände.

Das glückselige Philisterium also kam obenauf; nun offenbarte sich wie ein Fluch, daß seit dem sechszehnten

Jahrhundert nur mehr die oberen Stände von der Bildung der Zeit durchdrungen waren. Wenn zu dem Erbe der Kultur auch die bildende Kunst gehört, so zeigte sich, daß die Rechtsnachfolger der altaristokratischen Stände nicht das geringste Organ, nicht das geringste Interesse für die Kunst besaßen. Heute bereits, nachdem es in vielen Stücken wieder besser geworden ist, fällt es schwer, sich vorzustellen, bis zu welchem Grad von Nüchternheit und Kunstlosigkeit die Umgebung des Menschen, Wohnung und Öffentlichkeit, herabsank, in welcher Magerkeit der Verhältnisse die früheren Dezennien unseres Jahrhunderts ihr Genüge fanden. In den Straßen aus dieser Zeit fällt das einfachste Haus des vorigen Jahrhunderts durch sein Fensterprofil auf oder seine Thürumrahmung, die eine gewisse künstlerische Seele erkennen lassen; das Piedestal des Bildstocks an der Landstraße, wenn es im vorigen Jahrhundert errichtet ist, kann einen freuen. Denn durch die erste Hälfte unseres Jahrhunderts standen diese Dinge in einer Wüste von Nüchternheit und erbärmlicher Prosa.

Den ersten Rückschlag dieser Kunstunverständigkeit und Gleichgültigkeit des neuen Publikums erfuhr das Handwerk. Das Handwerk ist ja seiner Natur nach künstlerisch und war es unter dem ancien régime vom Haarkünstler, der die phantasievollen Coiffuren der Damen erfand, bis zum Schlosser, der die herrlichen geschmiedeten Gitter mit seinen Händen schuf. Jetzt waren die führenden und zahlenden Kreise, deren Geschmack maßgebend gewesen, verschwunden. So datiert der Niedergang unseres

Handwerks von den napoleonischen Zeiten. Hinter den weggefegten Schichten stand kein gleich kaufkräftiges, kein gleich kunstgebildetes Publikum, sondern eines, dem nüchterne, unsolide, billige Gebrauchsware eben recht war. Von da an hat auf unserem Handwerk die entsetzliche Gewohnheit gelastet, daß das Publikum die billige Ware verlangt und kauft. Nur in England hat sich die aristokratische Sitte erhalten, daß man die theuere Ware bevorzugt und es so dem Handwerk ermöglicht, wenigstens solid und ehrlich zu bleiben. Neuerdings, sagt man, sei es auch dort anders und schlechter geworden. Dem Wunsch eines unerzogenen Publikums, billige Ware zu haben, kam eine Wendung der wirtschaftlichen Produktion entgegen, die nun als eine zweite Last auf das Handwerk drückte.

Wenn man in alten Kirchen das Gestühl des Chors mustert, pflegt einen wohl der Küster aufmerksam zu machen, daß das Schnitzwerk oder die eingelegte Arbeit an sämtlichen Sitzen verschieden sei, daß der Holzbildhauer sich in immer neuen Erfindungen gefallen habe. Diese Art Arbeit eines geduldigen Handwerkers hat die Maschine unseres Jahrhunderts verwüstet. Sie liefert billige Massenware, ein Stück wie das andere nach dem nämlichen Modell. Zwischen diesen zwei Puffern, einem Publikum, das billig kaufen will, und einer Großindustrie, die in der billigen Produktionsart jede Konkurrenz niederschlägt, schien nun das Geschick des Handwerkers besiegelt. Er mußte sehen, wie er überhaupt noch leben konnte, und wenn ehedem die geduldig-liebe-

volle Arbeit des Gewerbsmannes sich ganz in der Werkstatt vollzog, so verschob sich jetzt der Schwerpunkt in das Kontor, in die Rechenstube. Das künstlerische Bemühen verschwand vor der alles beherrschenden Not, sich auf dem Markte zu behaupten [1]). Die Handwerkerfrage ist allmählich eine brennende geworden. Dabei wird häufig übersehen, wie viel auch das Publikum dazu thun kann, aus dem Handwerk wieder ein Kunsthandwerk zu machen, dem keine Konkurrenz der Großindustrie etwas anhaben kann. Schon jetzt sieht man, wie gewisse Zweige, die schon die Maschine erobert hatte, vom Handwerk zurückgewonnen werden, wie z. B. an die Stelle gegossener Treppengeländer und Gitter wieder geschmiedete treten [2]). Wenn erst der Handwerksmeister, der seinen Namen nur noch herkömmlicher Weise führt, in Wahrheit wieder ein Meister wird, ein Künstler in seiner Art, und wenn das Publikum ihn dafür schätzt und bezahlt, dann wird der Boden gedüngt sein, auf dem sich wie in den guten alten Zeiten die eigentliche, hohe Kunst entfalten kann.

Man sollte denken, die Kunst der Architektur, der Malerei sei vor der Gefahr eines Existenzkampfes, wie ihn das Handwerk nach den zwei besprochenen Seiten zu führen hat, gesichert. Und wirklich wird noch immer

---

[1]) Morris, hopes and fears for art, S. 29 ff. Ein Buch, dessen edler Idealismus auch da fesselt, wo der Abstand der englischen Verhältnisse von den unserigen unser Interesse verringert.

[2]) Untersuchungen über die Lage des Handwerks in Deutschland, III, 154 (Karlsruhe), III, 454 (Nürnberg), II, 123 f. (Leipzig).

ein Haus gebaut, ein Bild gemalt, wie in alten Zeiten; man hat noch nicht gehört, daß ein Bautenviereck, auch wenn es lauter gleiche Häuser enthält, mit Maschinen errichtet worden wäre. Indessen hat auch hier, freilich auf Umwegen, die wirtschaftliche Entwickelung des Jahrhunderts verwüstend gewirkt.

Die geschäftliche Spekulation, die auf immer neuen Absatz bedacht ist, hat in unserem Jahrhundert der Mode eine Bedeutung verliehen, die ohne Analogie dasteht. Der Mode, d. h. dem Neuen, nicht um des Guten und Besseren willen, sondern um des Neuen willen. Das ist freilich wahr: einen Wechsel von Moden hat es immer gegeben; Lionardo da Vinci spricht schon von dieser Erscheinung; ja in einem Chronisten des beginnenden zwölften Jahrhunderts steht eine Klage zu lesen über den Weltsinn, der in der Mode noch nicht Dagewesenes aufbringe, und noch weiter zurück, selbst die Antike hat den Wechsel der Mode gekannt. Nur ist das Zeitmaß, in dem von einem Jahrzehnt zum folgenden, von einer Gesellschaftszeit zur anderen die Moden jagend sich ablösen, in unserem Jahrhundert ein unerhört schnelles geworden. In Tracht und Gerät ist das Publikum völlig einer wechselnden Spekulation ausgeliefert und von einem Ring von Fabrikanten unterjocht, die ihre Herde jedes Jahr in höchst ergiebiger Weise scheren. Denn die Mode übt eine Verführung, die fast einem Zwang gleichkommt, und zwar auf Selbständige wie auf Unselbständige, auf die Hämmel wie auf die Herde. Die einen fangen an, weil sie auffallen wollen, die Unselbständigen oder die

Bescheidenen laufen mit, weil sie nicht auffallen wollen, weil es alle thun, und sie nicht durch Ausschließung sich kenntlich machen mögen. Eine Tyrannei, die nur bei einem so haltlosen und geschmacksunsicheren Publikum wie dem unseres Jahrhunderts geübt werden kann. Es ist zunächst nicht ersichtlich, wie dieser große, aus geschäftlichen Gründen emporgewachsene Faktor der Mode der höheren Kunst etwas sollte anhaben können. Denn ein Haus baut man sich nicht öfters, und die Bilder an den Wänden wechselt man nicht wie die Kleider. Trotzdem besteht die Thatsache, daß die Unterwerfung des Publikums unter die Mode sich auch in der Kunst fühlbar macht. Denn das Publikum, das die neuesten Hüte und Farben trägt, ist dasselbe, das die Kunstausstellungen besucht und Abnehmer von Kunstwerken ist. Wie sollte nun die durch den eiligen Wechsel der Mode abgestumpfte und schwer reizbare Nervensubstanz eines Publikums, das nur noch von Neuem gekitzelt wird, nicht auch die Kunst beeinflussen? wie sollte nicht auch die Kunst in das große Fahrwasser gedrängt werden, Neues zu bieten um des Neuen willen? Neues, ehe ein mühsam wiedergewonnener technischer Besitz völlig angeeignet, ehe eine frühere Errungenschaft recht gebucht und kapitalisiert ist?

Wollte man den Sinn der Mode etwas tiefer fassen, so könnte man sagen: in der eilenden Vorwärtsbewegung der Technik, die unser ganzes äußeres Leben von Grund aus verwandelt hat, ist es schwer geworden, Schritt zu halten. Menschen und Dinge veralten rascher als

sonst. Daher ist es ein Ehrgeiz geworden, ein zivilisatorisches Prinzip unserer Zeit, sich immer gleich das Neueste anzueignen. Eben dieser Trieb wirkt auch, scheint mir, in der Mode. Man nimmt sie nicht an, weil sie der Ausdruck unserer Welt- und Wirklichkeitsauffassung, unseres Geschmacks, unseres Stilgefühls ist, auch nicht, weil sie einen vorteilhaft kleidet, sondern weil sie neu ist, und weil die Fortschritte der Technik den Glauben oder Aberglauben verallgemeinert haben, das Neuere sei immer das Bessere.

Von hier gesehen, wird es doch keineswegs deutlicher, wie die Kunst dem Einfluß eines so beschaffenen Faktors unterliegen kann. Aber es ist so. Auch die Kunst ist jetzt hineingezerrt in dieses hastige Treiben. Derartige Behauptungen zu beweisen, ist schwierig. Stellt man sich aber — zeitlich und räumlich — in einige Entfernung von unseren großen Kunstmärkten, so wird man sehr deutlich den Eindruck wechselnder Modeeinflüsse gewahren.

Ich wähle die Beispiele aus der Malerei. Die drei jüngsten Phasen sind in aller Erinnerung. Erst der Farbenrausch, dann die Ernüchterung, dann wieder Farbe. Auf den Purpur und die orientalischen Stoffe, auf die Makartbouquets und das blühende Fleisch, auf das Gleißen der Edelsteine folgte die graue Periode. Die Farben verblichen. Eine gleichmäßige und gleichgültige Helligkeit überzog die Gegenstände; wenn die Sonne schien, tötete sie die Lokalfarben; wenn es regnete, lösten sich die Umrisse in ein Gewoge von leicht abgestuften Tönen. Ging man durch eine Gemäldeausstellung,

so sahen die Wände aus, als müsse man mit einem Staubtuch oder Besen darüberfahren; in den Rahmen drinnen staken die Bilder halb unsicher und verwischt wie in einem mit Dampf beschlagenen Spiegel. Aus einem Pariser Modebericht konnte ich damals als neueste Farben anmerken: fumée, nuée, soleil, nacre, poussière, also Rauch, Wolken, Sonnenschein, Perlmutter, Staub. Es waren die nämlichen farbenschwachen Töne, welche die meisten Bilder der Maler zeigten. Diese Mode ist jetzt einer anderen gewichen. Die Natur ist ja dieselbe geblieben, aber was erst grau aussah und verschossen und verregnet, blüht wieder in Farben bis zum Grellen. In derselben Straße, auf der man vorher nur die Regenpfützen sah und die Spiegelung auf den nassen, glatten Gehwegen, scheint jetzt der wieder hell gewordene Himmel in die Wasserpfützen und färbt sie lichtblau; farbige Trambahnwagen und bunt gekleidete Passanten wagen sich hervor. Man entdeckt aufs neue den Kupferglanz des herbstlichen Waldbodens und den Reichtum des Herbstlaubs. Mußte vor ein paar Jahren alles nur ja werktagsmäßig und alltäglich aussehen, die Natur wie eine graue Folie menschlichen Stumpfsinns und Elends, so hat sich nun der Anblick erheitert: farbiges Gerät, rote Röcke und Strümpfe kommen wieder, selbst Holzschuhe darf ein Sonnenstrahl vergolden. Ging man eben noch jedem auffälligen Farbenphänomen aus dem Wege, so wird jetzt das Seltsame, das Naturspiel gesucht. Das dunkelnde Thal und darüber die gelbe Glut des Abendhimmels. Sonnenuntergänge, die als eine Schönfärberei der Natur

völlig ausgemerzt schienen, werden wieder mit Vorliebe gemalt, ja sie müssen ihre Pracht der gleichgültigsten Staffage leihen, und man kann die vollen Strahlen des untergehenden Gestirns auf den Hinterbug einer Kuh fallen und ihr Euter vergolden sehen. So sind wir aus der Farbenerschlaffung in eine wahre Überreizung des Farbensinns gelangt. Das Rot der Ziegeldächer kann gar nicht rot genug, das Himmelblau kaum blau genug sein, und für die Augen der Maler scheint sich die Natur nichts anderes vorgenommen zu haben, als jegliches Ding wie die Giftpilze mit den stärksten Farben zu bekleiden. Zur Phantasiefärbung ist von hier nur ein Schritt. Daher nun Abbilder der Welt auftauchen, wo die Bäume mit roten Stämmen erscheinen, die Wolken grün sind, und alles wie im Zaubermärchen ein Wunderkleid trägt. Manchmal ist es angenehm zu sehen, manchmal mutet es an wie ein Fieber, das aus harmlos unschuldigen Dingen Gestalten sich einbildet und Grinsen und Bewegung, so auch überreizte und wild gewordene Farben auf sich einstürmen sieht.

So viel über modische Einflüsse und ihren Wechsel in der Malerei. Die Jungen und Jüngsten, die noch keinen Ruf haben und darum auch keinen zu verlieren sich fürchten müssen, greifen die neu eindringende Bewegung auf. Ältere zögern, besinnen sich, wollen schließlich nicht altfränkisch dastehen, wollen vielleicht zeigen, daß sie das auch können, was als neue Offenbarung verkündet wird. So überträgt sich die Unruhe, der Wechsel der Mode, einer kunstfremden, ja kunst-

feindlichen Macht, in die Kreise der Kunst. Ein erfreuliches Kapitel ist dies nicht. Man erlebt hier manche Sünde wider den heiligen Geist, ein Mitthun wider bessere Einsicht, aber auch die Komik solcher, die sich einer Mode anbequemen, wenn sie schon wieder von einer neueren überholt ist.

Ungern nenne ich, um Belege zu bringen, Namen. Diese Betrachtungen wollen nicht einzelne Künstler beurteilen und kritisieren, sondern den Charakter herrschender Strömungen erkennen und bezeichnen. Doch kann dieses Bemühen der Beziehung auf Einzelwerke als Illustrationen nicht entbehren. So seien drei Bilder aus den jüngsten Jahren der Münchener Glaspalastausstellungen angeführt.

Zuerst ein Bild von Bokelmann. Er war ein Düsseldorfer, der dann nach Karlsruhe berufen wurde und in Berlin starb. Seine Sachen waren leicht zu erkennen; er hatte eine Spezialität in der Darstellung von allerhand aufregenden Momenten des Familien-, Geschäfts- und öffentlichen Lebens mit novellistischem Interesse, Testamentseröffnung, Urteilsverkündigung u. dgl. Sein Können war besonders an Interieurs wohlgeschult und in dem dunkelen Kolorit nicht ohne Reiz. Eines Tages aber erschien ein Stück: Bewirtung der Abgebrannten [1]). Man sah hier ein paar alte Leute, die aus ihrem brennenden Haus zu Nachbarn gerettet waren, in einem mäßig großen Zimmer an einem breiten Fenster sitzen. Der Eindruck der gebeugten alten Leute wäre eindring-

[1]) Katalog der Jahresausstellung 1893 Nr. 153.

licher gewesen, hätten sie nicht gegen das starke Licht gesessen, hätte nicht die Mode der Pleinäristen dem Künstler das Konzept verdorben. Was in aller Welt sollte das große Fenster im Grund des Bildes, das so unverkennbar aus dem Inventar der neuen Schule stammte?

Zweitens Jakobides. Dieser in München malende Grieche hatte durch seine Genreszenen mit braven und mit ungezogenen Kindern, die bei ziemlich großem Maßstab eine sorgfältige Durchbildung in Farbe und Form bewahrten, Aufmerksamkeit erregt. Seine Bilder waren zwar nicht so schön wie die Murilloschen Bettelkinder der alten Pinakothek; sie sahen kleinlicher aus, und man konnte sich wohl auf das Urteil Justi's besinnen, man merke jenen Tafeln von Murillo an, daß nur der geübte Historienmaler so etwas machen könne. Aber immerhin hatte man auch an Jakobides Freude. Da kam kürzlich ein Bild von ihm folgenden Aussehens. Es hieß: Hauskapelle[1]). Um ein kleines Geschwisterchen zu zerstreuen, kommen die Größeren mit allen Sorten von Lärm- und Musikinstrumenten heran, sehr niedlich, lebendig erfunden und hingestellt. Nur hat der Maler leider die Szene in ein Eckzimmer verlegt; Fenster hinten, Fenster links: das Licht dringt in hellen Massen herein, viel zu stark, und legt sich wie ein Mehltau über die fröhliche Lustbarkeit der Jugend. Warum ist hier zum Schaden der Wirkung einer Richtung nachgegeben, die kaum mehr Mode ist?

---

[1]) Katalog der Jahresausstellung 1894 Nr. 439, Abbildung S. 125.

Drittens Walther Firle. Er kam aus der Schule von Löfftz und schien seinen Weg zwischen Claus Meyer und F. v. Uhde nehmen zu wollen. Dann, mit der zunehmenden Pleinärströmung, wuchs sein Format, ohne daß die Treue der Wirklichkeitsbeobachtung für den größeren Maßstab ausgereicht hätte. Nachher erschien ein Zyklus „Vaterunser", vor dem man das Gefühl hatte, als sei darin das Deprimierende mancher Uhdeschen Stimmungen ohne ihre poetische Seele wiederholt. Zuletzt ein dreiteiliges Bild, „der Glaube" [1]). Es wurde von einem großen Museum angekauft. Die Pleinärschule hatte einen sehr ernsthaften Grundsatz gepredigt, den von der strikten Beobachtung der richtigen Farbenwerte im Vordergrund wie in der Tiefe. Nun sah man hier eine völlige Desertion. Auf dem linken Flügel war eine sitzende Maria unter einem Baum, die Mondsichel am Himmel. Das Mittelstück war eine Anbetung der Hirten im geschlossenen Raum. Auf dem einen wie auf dem andern fehlte ein konsequentes Festhalten der angenommenen Beleuchtung. Man hatte den Eindruck einer trostlosen Unsicherheit.

In Zeiten großer Kunst haben auch die Werke von Malern nicht ersten Ranges etwas Anziehendes. Auch wenn sie den Einfluß der großen Meister ihrer Zeit spüren, vermögen sie doch dem Gesamtbild der Kunst einen neuen und nicht selten feinen Zug einzufügen. Das allgemein hohe Niveau der Kunst kommt ihnen zu gute. Heute dagegen, wo es zwar einzelne bedeutende

---

[1]) Katalog von 1894 Nr. 261, Abbildung des Mittelbildes S. 9.

Künstler giebt, aber das Durchschnittsniveau immer noch niedrig und nur langsam im Steigen begriffen ist, erregt es ein unangenehmes Gefühl, achtungswerte Talente, von Modeeinflüssen hin- und hergezogen, außer Stand zu sehen, einen Schwerpunkt zu finden und sozusagen zu sich selbst zu kommen.

Es war nicht nur das höhere Niveau der Kunst, welches in jenen guten Zeiten dem einzelnen Meister leichter machte, seine Gaben zu entfalten; es war noch ein anderes, und dies mag uns zu unserem Hauptgegenstand zurückführen: das Publikum nahm dem Künstler die Hälfte seiner Aufgabe ab. Ein bestimmter Bilderkreis war gegeben, eine stoffliche Umgrenzung dessen, was gemalt werden sollte. Welcher Vorteil darin lag, wenn der Künstler durch die immer wiederkehrende Aufgabe, Madonnen oder Passionen oder heilige Konversationen zu malen, vor der Motivjagd und ihrer Zerstreuung bewahrt blieb, das ist fast selbstverständlich, und man braucht kein Wort darüber hinzuzufügen. Er konnte sich ganz dem Studium der Form und Figur, ihrer künstlerischen Durchbildung zuwenden. Auch wo von geläufigen Gegenständen abgegangen wurde, war die Gewohnheit und das Recht mitzureden im Publikum so eingewurzelt, daß ein Kunstliebhaber sich erlauben durfte, die ganze „invenzione“ selbst zu geben, das Programm vorzuschreiben. Wir haben solche Werke von Mantegna und Botticelli, wir haben Tizians irdische und himmlische Liebe, Lorenzo Lottos Keuschheit (oder wie das schöne Bild im Palazzo Rospigliosi in Rom

wirklich genannt werden möge). Je gesuchter und seltsamer solche Liebhaberthemata waren, um so mehr, scheint es, haben große Künstler sich bemüht, auf ihrem eigensten Gebiet allen Zauber aufzubieten, um durch künstlerische Mittel so zu blenden, daß fast niemand fragt, was das Bild eigentlich „vorstellt“.

War somit einstens der Künstler frei von der Sorge um die Erfindung, so ist seit dem großen Umschwung der Revolutionszeit das Publikum so weit entfernt davon, bestimmte Kunstprogramme aufzustellen, gewisse Darstellungskreise zu umgrenzen, daß es überhaupt nach bildender Kunst zunächst nicht verlangte. Wer keinen Hunger hat, wird nicht nach dem Speisezettel fragen.

Die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts ward daher für ein Publikum geschaffen, das nicht da war, wie ein Theaterstück, das vor leerem Hause gespielt wird, oder wie ein Lesedrama. Ihr Ursprung ist zum Teil künstlicher Art und ihr Leben mühsam.

Um die Wende des Jahrhunderts lebte in den vornehmsten Geistern Deutschlands, die unsere Litteratur geschaffen haben, die Überzeugung, eine reiche Zivilisation sei ohne Kunst nicht möglich. Für Goethe, Wilhelm von Humboldt u. a. stand es fest, daß die Kunstbildung einen Hauptbestandteil aller höheren menschlichen Bildung ausmache. Wo kein Verlangen darnach sei, müsse es anerzogen werden, und es sei das größte pädagogische Interesse, daß, wo der Kunstsinn und die allgemeine Teilnahme fehle, wo die Kunst kein Bedürfnis sei, die wenigen Einzelnen, die es besser empfänden, und der

Staat pflegend und erziehend eintreten müßten. Es galt, das Interesse zu beleben, Schulen, Akademieen einzurichten. Ein Bedürfnis nach Kunst sollte geschaffen, ein Kunstpublikum erzogen, der Kunst das Dasein ermöglicht werden. Nirgends war man sich klarer darüber, als in dem Goetheschen Kreis, daß Kunstakademieen nur eine Einrichtung der Not seien. „Was die Kunst fördert," schrieb Goethes Freund Heinrich Meyer im zweiten Jahrgang der Propyläen, „ist eine allgemeine Liebhaberei. Vor zwei und drei Jahrhunderten sind in einer einzigen Stadt allein in Italien mehr große Bilder verfertigt worden, als jetzt in ganz Deutschland zusammengenommen. Daß man Prämien aussetzt, beweist, daß die gegenwärtige Zeit den Künsten nicht günstig ist. Akademieen sind nicht dazu da, die Kunst zu fördern und in Flor zu bringen, sondern in Zeiten des Niedergangs sie vor gänzlichem Fall zu bewahren." Also nichts weiter, als die technische Überlieferung sichern und wahren, sollte Aufgabe der Kunstschulen sein. Diese Schulen unterhält der Staat. Denn nach der Zerstörung des alten Kunstpublikums war zunächst als Erbe der Staat da, der Kunst ein Asyl zu geben. Man kann die Staatsmänner und Fürsten nur loben, die also thaten. Es wurden Museen gegründet, um alte Kunstschätze vor Verschleuderung und Vernichtung zu schützen; dann auch Museen, um Werke der Zeitgenossen zu erwerben. Der Staat gab Aufträge, er beschäftigte die Künstler; er ließ alte Kunstbauten vor dem Verfall schützen, herstellen, die Kunstschätze inventarisieren

u. s. f., Dinge, die heute noch einen immer steigenden Staatsaufwand fordern. Man kann dies für die Zeit, in der es geschah und geschieht, vortrefflich finden; daß es aber immer so bleibe, ist nicht zu wünschen. Für die ältere Kunst, ihre Sammlung und Bewahrung mag der Staat weiter sorgen, obwohl beispielsweise unsere Museen der Erziehung von Kunstgefühl fast mehr schaden als nützen[1]). Aber für die Ermunterung und Beschäftigung der zeitgenössischen Kunst ist das Geld des modernen Staates von zweifelhaftem Wert. Je eher die Initiative und Bereitwilligkeit des Publikums sich so steigert, daß man den Staat entbehren kann, um so besser. Denn der moderne Staat als Pfleger zeitgenössischer Kunst ist nur ein Notbehelf. In ihm bestimmt nicht ein einzelner Kunstfreund, ein Perikles oder Leo X., über die Kunst, sondern Budgetkommissionen und bureaukratische Verwaltungen. Während in den guten Zeiten alles auf persönlicher Überzeugung und Gunst eines Liebhabers beruht, kann der Staat kaum anders als voller Gerechtigkeitsgefühl die Mittelmäßigkeit bevorzugen. Wenn eine Gallerieleitung einem zeitgenössischen Künstler eine große Anzahl Stücke bestellte in dem guten Glauben, Werke von ewiger Gültigkeit zu erwerben, so

---

[1]) Ich berufe mich auf ein klassisches Zeugnis, das C. Justi's in seinem Winckelmann I, 282 f., wo er die modernen Museen „rohe und despotische Zusammenladungen der feindseligsten Geister" nennt, die uns mit gegenseitig sich zerstörenden Eindrücken bestürmen, so daß als Resultat Erschöpfung und Unglauben an die Wunder der Malerei übrig bleibe.

würde alles über Protektion schreien: eine staatliche Verwaltung müsse alle Richtungen begünstigen, d. h. recht viel Schlechtes unter das Gute mengen.

Es ließe sich zu diesem Punkt noch vieles sagen. Aber es scheint mir gewiß, daß das Heil der bildenden Kunst nur von der freien Teilnahme des Publikums kommen wird. Solange sie nicht im nötigen Umfang da ist, bleibt der Staat ein notwendiger Lückenbüßer. Er wird auch nachher noch durch die immer steigende Ausdehnung seiner Verwaltung der Kunst genug zu thun geben und mit seinen Bahnhöfen, Postgebäuden und zahllosen öffentlichen Zierbauten ein großer Abnehmer bleiben.

Die vortrefflichen Männer, die in der geschilderten Weise den Staat für die Kunstpflege zu interessieren wußten, blieben auch hierbei keineswegs stehen. Selbst mit gutem Beispiel voranzugehen, schien ihnen eine edle Pflicht, nicht minder, sich mit Gleichgesinnten zu vereinen. So tritt eine doppelte Richtung privater Kunstpflege neben die öffentliche, die Kunstvereine, Verbindungen zur Förderung der Kunst, und die Bestrebungen der Mäcene. Nicht alle diese Bemühungen sind gleich erfolgreich gewesen.

Die Kunstvereine, die zuerst in den zwanziger Jahren entstanden und seitdem an Zahl und Umfang stetig zugenommen haben, setzten sich mannigfache Zwecke. Sie rückten durch ständige Ausstellungen ihren Mitgliedern Kunstsachen vor die Augen; am Ende des Jahres erhielt jeder einen Kupferstich, oder es wurden Gemälde angekauft und verlost. Auch wurde ab und zu etwas zu

bleibendem Eigentum des Vereins erworben. Während so die Gelder der Mitgliederbeiträge in anderer Form ersetzt und zurückgegeben wurden, gab es auch (besonders norddeutsche) Vereine, die selbstloser vorgingen und einen Teil ihrer Einnahmen dafür bestimmten, Kunstwerke in Auftrag zu geben, die der Öffentlichkeit gehören sollten. Für den gleichen, ganz uneigennützigen Zweck sind dann auch besondere Vereine in der Art von Verschönerungsvereinen zum Ankauf und zur öffentlichen Aufstellung von Kunstwerken gegründet worden.

Die Mittel, die auf diese Weise flüssig wurden, sind mit der Zeit sehr beträchtlich geworden; die so mannigfachen Zwecke zu verfolgen, hat sich aber nicht in gleicher Weise bewährt. Das Verteilen von Kunstblättern an die Mitglieder ist meist eingestellt worden. Denn die Folge dieser Gewohnheit war, daß man nun in allen Häusern dieselben Bilder über dem Sofa und an den Wänden hängen sah; manchmal wanderten die Bilder um einen Spottpreis in das Antiquariat, wenn sie, wie das, glaube ich, einmal in München mit einem Stich nach Rubens' Raub der Leukippiden der Fall war, nicht für Häuser mit erwachsenen Töchtern passend schienen. Auch der Versuch, die Belebung des Kunstsinns an eine Lotterie zu knüpfen, ist kein sehr glücklicher. Denn man muß, um die Lotterie anziehend zu machen, Preise wählen, die dem großen Publikum gefallen, man muß zu ihm niedersteigen, statt seinen Kunstsinn zu heben. Überhaupt besteht bei solchen Ankäufen die Versuchung, den Verein in einen Unterstützungsverein für bedürftige

Künstler zu verwandeln und auf alle Weise zur Förderung geringer Ware zu gelangen. Nicht zu vergessen, daß die Leitungen solcher Vereine leicht zu einem Tummelplatz lokaler Eitelkeiten ausarten, die, geschickt ausgenützt, es ermöglichen, die ältesten Ladenhüter, die in den Ateliers von Kunstzentren verstaubt sind, mit etwas Firniß und Beredsamkeit aufgeputzt, an die Provinzkunstvereine los zu werden. Zustände dieser Art haben Anselm Feuerbach jenen bitter witzigen Ausfall gegen die Kunstvereine eingegeben, den man im Anhang seines Vermächtnisses liest[1]), und dessen Motto lautet: Haben wir keine Kunst, so haben wir wenigstens ein Künstchen! Im ganzen darf man wohl sagen, daß das Kunstvereinspublikum an die Stelle gänzlicher Interesselosigkeit für bildende Kunst die irreführende Meinung in sich aufgenommen hat, die Kunst sei ein Luxusbedürfnis. Der üblich gewordene Sonntag-Vormittagsbesuch gilt wie der Sonntagsbraten als ein Luxus, den man sich gern gönnt, von dem sich aber das kunstlose Werktagsdasein mit deutlicher Schärfe abhebt. Mit einem Sonntagskunstpublikum kann uns freilich nicht geholfen werden.

So werden wir schließlich zu den Einzelnen hinübergeführt, zum Kreis der Liebhaber. Ihre Zahl steigt in erfreulicher Weise. Der Geldbetrag, den die Ankäufe von Privaten auf unseren Ausstellungen darstellen, hat den Betrag des Aufwands der Staats- und öffentlichen Kunststellen für Ankäufe auf Ausstellungen bedeutend

---

[1]) In der zweiten Auflage S. 174.

überstiegen. Es ist keine Frage: der Reichtum unserer oberen Stände hat allmählich den der bevorrechteten Klassen des vorigen Jahrhunderts erreicht[1]). Von einigen, sehr rühmlichen Ausnahmen abgesehen, fehlt nur vielfach noch die Erziehung, die alte Überlieferung der Kunstbildung. Kreise, die sich (in Wahrheit und innerlich) kein eigenes Verständnis zutrauen, kaufen nur marktgängige Ware, Bilder, die im Kurs stehen; von ihnen werden Spezialisten einer bestimmten Spielart bevorzugt, die sich immer wiederholen: ein Achenbach, Grützner oder irgend ein angenehm lasciv angehauchter Italiener. Seltener werden von solchen Käufern junge Talente unterstützt: den Mut der Entdeckung hat nur der wirkliche Liebhaber. Doch auch diese sind da und sammeln Schätze, von denen freilich die breitere Öffentlichkeit nichts erfährt.

Auf der Ausdehnung dieses Standes beruht die Zukunft der Kunst zu gutem Teil. Je selbständiger und

---

[1]) In den Ausstellungen der Münchener Sezession ist für Deutschland nach öffentlichem Ausweis angekauft worden in den Jahren
1893 von öff. Sammlungen für ℳ — ; von Privaten f. ℳ 109472.
1894 „ „ „ „ „ 84400; „ „ „ „ 107000.
1895 „ „ „ „ „ 31430; „ „ „ „ 136230.

Die mir freundlich mitgeteilten Abschlüsse der Glaspalastausstellungen unterscheiden nur zwischen privaten und öffentlichen Ankäufen, nicht zwischen solchen für das Inland und Ausland. Der Betrag der privaten Ankäufe überstieg den der Käufe für öffentliche Sammlungen 1892 um ℳ 337503; 1893 um ℳ 136989; 1894 um ℳ 212866.

reifer das Urteil dieser Kreise sich herausbildet, je mehr aufrichtige Achtung sie den Künstlern einflößen, je verständnisvoller sie ihre Mittel zur Verfügung stellen, um so eher werden wir zu dem richtigen gegenseitigen Verhältnis von Kunst und Publikum gelangen. In diesem Punkt des gegenseitigen Verständnisses und der gegenseitigen Anerkennung fehlt noch viel, sehr viel. Und zwar auch viel auf Seiten der Künstler. Dieser wunde Punkt verdient zur Sprache gebracht zu werden, und ich möchte eine Lanze zu gunsten der Mäcenaten brechen.

Wohl niemand hat in unserem Jahrhundert als Mäcen der bildenden Kunst eine größere und segensreichere Rolle gespielt als König Ludwig I. von Baiern. Die Wirkung dieses Mannes ist so bedeutend, daß es fast gleichgültig ist, wie man über den absoluten Wert der von ihm ins Leben gerufenen Kunstwerke denkt. Die Wichtigkeit, die er der Kunst überhaupt beimaß, sein Glaube an die Wahrheit der Lehre Schillers und Goethes von der ästhetischen Erziehung, die unbeugsame Sicherheit, mit der er seinen Weg ging, haben der Kunst als solcher ein Piedestal und ein Ansehen ohne gleichen verschafft. Für ihn war das Leben in der Kunst, das er gelebt hat, gleichbedeutend mit dem Kampf gegen das Philisterium, gegen die selbstgenügsame Barbarei des Publikums. Wie auch die Richtungen seitdem gewechselt haben: München als Kunstmittelpunkt ist die Schöpfung dieses Fürsten. Wenn der bierversumpfteste Münchener Ehrfurcht vor der Kunst empfindet und, bei vielleicht

persönlicher Verständnislosigkeit, doch eine dumpfe Ergebenheit für sie an den Tag legt wie vor seinem Geistlichen, — ein Zug, der ihn von dem alles besserwissenden Publikum anderer Großstädte stark unterscheidet, so dankt er diese wohlanstehende Bescheidenheit dem unvergleichlichen Nimbus, mit dem König Ludwig die Kunst in München umgeben hat.

In München ist denn auch die wertvollste Privatsammlung moderner Bilder, die Deutschland besitzt, gegründet worden, die des Grafen von Schack. Unter so vielen Sammlern, die nur auf alte Bilder ausgingen, war es ihm Bedürfnis, der lebenden Kunst Thüren zu öffnen. „Sicher wäre die Malerei der alten Italiener und Niederländer nicht zu der Blüte gediehen, an der wir uns noch heute erfreuen," bemerkt Schack, „wenn die damaligen Kunstfreunde sich vornehm von den lebenden abgewandt und nur die Arbeiten verstorbener Meister gesucht hätten." Es gelang nun diesem Privatmann, eine Sammlung zu vereinigen, die im Verhältnis zur Gesamtzahl der vorhandenen Werke ohne Frage mehr Stücke von bleibendem Wert enthält als irgend eine der so viel reicher bemittelten öffentlichen Gallerieen moderner Kunstwerke. Hier allein kommt der große Aufschwung, da unsere Kunst von dem Erfindungsreichtum der Romantik den Weg zu altmeisterlicher Fülle der Gestalten und Farben sich brach, zu reiner Anschauung. Der Weg von der Poesie Schwinds und Führichs zu dem einfach großen Naturlaut Feuerbachischer Kunst, zu der zauberhaften Verwirklichung Böcklinischer Träume, zu

dem psychologischen Tiefblick Lenbachs und seiner Intimität mit den alten Meistern[1]). Werke von diesem Wert zu vereinigen, sollte man denken, sei nur einem Mann möglich gewesen, der den Künstlern, die er beschäftigte, nicht unebenbürtig war. Hier aber stößt man auf die seltsame Thatsache, die ich vorhin angedeutet habe. Es bestand und besteht in den Künstlerkreisen, die Schack beschäftigte, eine lebhafte Erbitterung gegen ihn und das Urteil, er habe von Kunst im Grunde wenig verstanden. Der Unmut dieser Kreise hat eine litterarische Aussprache gefunden, die von einem Beurteiler moderner Kunst nicht wird übergangen werden können, obwohl die beleidigende Karikatur jedes Maß überschreitet. Ich meine den Roman von Adolf Wilbrandt: Hermann Ifinger. Zu diesen Thatsachen Stellung zu nehmen, ist schwierig, aber nötig. Denn gerade hier liegt die Wunde des heut so ungewohnt gewordenen Verhältnisses zwischen Künstler und Mäcen offen. Es ist zweifellos richtig, daß Schack in Sachen der bildenden Kunst kein „Kenner“ war und den Künstlern manche Blöße darbot. Vor allem, weil bei ihm nach Laienart das Interesse am Gegenstand des Bildes oder an der persönlichen Erscheinung des Künstlers überwog, wie denn z. B. sein Interesse für Giorgione ganz auf dem Anteil an dem geheimnisvoll anziehenden, bruchstückweise überlieferten

---

[1]) Die Kopieen Lenbachs darf man getrost zu den Originalen rechnen. Kann es ein Bild geben, das in der kühnen Freiheit der Behandlung, in der Glut künstlerischer Anschauung so groß nachgedichtet ist wie die Kopie von Tizians Karl V. in Madrid?

3*

Leben dieses Künstlers beruhte. Aber wenn er von der vorzugsweise künstlerischen Seite der bildenden Kunst, wenn er von den Besonderheiten ihrer Formengebung wenig verstand, so hatte doch seine Beschäftigung mit der Dichtkunst und die Gewohnheit des Reisens ein so inniges Interesse für Kunst überhaupt in ihm erzeugt, daß jedes andere Kunstzeitalter seine Mäcenatenschaft mit großem Dank begrüßt und seine gelegentlichen Zwistigkeiten mit den Malern vergessen hätte. Schacks Verdienst steht sicher dem der bedeutendsten Sammler und Kunstfreunde anderer Zeiten gleich. Glauben vielleicht die Maler von heute, Raphael habe mit lauterem Vergnügen das gelehrte und teilweise unsinnige Programm der Stanzen des Vatikans gemalt? Und doch ist das Lob der kunstsinnigen Päpste jener Zeit ein Gemeinplatz geworden. Es ist wohl immer so gewesen, daß Künstler die Sonderart der Liebhaber anerkennen, selbst in Schrullen und mangelhaftes Verständnis sich haben finden müssen, und nicht zu ihrem Schaden. Denn das Ringen mit einem eigenwilligen Mäcen stählt die Kräfte, steigert die Fähigkeiten. Dagegen ist die Unversöhnlichkeit und bedingungslose Souveränetät des Künstlers in unserem Jahrhundert wie zu einem Dogma erklärt, sein Selbstgefühl zum äußersten Maß gesteigert worden. Ich kann darin nur die Wirkung jenes gänzlich ungesunden und abnormen Verhältnisses zwischen Kunst und Publikum erkennen, an dem wir leiden. Jenes schroffe Selbstgefühl ist psychologisch erklärbar aus der Interesselosigkeit des Publikums, aus dem Gefühl, nicht verstanden zu werden; es ist ein

Gemisch von Verbitterung und Trotz, und gerade bei den größten unserer neueren Künstler ist diese Verachtung des Publikums, gepaart mit dem stolzesten Glauben an sich selbst, ein regelmäßig wiederkehrender Zug.

Dies ist also die Signatur unserer Zustände. Wir sehen zweierlei Kunst. Einmal die der Kunsthändler, die, um Geschäfte zu machen, Marktware anbieten, die dem Publikum schmeichelt, sauber und geleckt gemalte Sachen, beliebte Motive. Daneben eine schroffe, fast polemische Kunst, die jene anderen Bilder verächtlich „Verkaufsbilder" nennt und sorglich davon unterscheidet, was nur das künstlerische Gewissen diktiert. Die „Sezession" hat für ihre Ausstellungen geradezu den Grundsatz angenommen, Marktware auszuschließen. Wie gesagt, es ist so. Daß es so bleiben müsse, daß Kunst und Publikum feindliche Pole bilden, ist nicht zu wünschen. Die Künstler werden durch diesen Zustand immer empfindlicher und halten jede Nachgiebigkeit für unmöglich; jede Kritik prallt an ihnen ab. Oder aber, wenn sie nachgeben, aus äußeren Gründen, um zu leben, nachgeben müssen, laufen sie Gefahr, sich zu verschleudern.

Ein lehrreiches Beispiel der Unnatur in den sonst so natürlichen Beziehungen zwischen Kunst und Publikum war der Maler Bruno Piglhein. Im Jahre 1879 brachte er ein Bild: Moritur in Deo. Es war ein sterbender Christus, von einem Engel geküßt, schön erfunden, nicht sonderlich tief in der Auffassung, aber angenehm gemalt. Auch erregte es Aufsehen und Beifall,

fand aber keinen Käufer[1]). Darauf malte Piglhein pikante Weiber mit frechen Gesichtern; er malte ein Kind, unbekleidet auf einem Bänkchen am Rand des Wassers sitzend, in Gesellschaft eines Hundes, der seinen Schwanz ins Wasser hinabhängen läßt. Jetzt wurde der Maler berühmt. Darauf drehte er das Bild herum und zeigte das Kind mit dem Hund von rückwärts. Da wurde er noch berühmter. Schließlich gab er sich zu einer Kunstbarbarei her, die gleich hinter dem Wachsfigurenkabinett kommt: er malte ein Panorama. Selbst auf diesem leuchtete, in der ausgezeichneten Landschaft, sein großes Talent empor. Die Lehre und Erfahrung eines solchen Künstlerdaseins ist bitter: dem breiten Publikum schmeicheln oder es verachten müssen, ist eine harte Alternative.

Gleichwohl muß eine Annäherung zwischen Kunst und Publikum erfolgen. Hier wartet der aufklärenden, sachlichen und vernünftigen Kritik eine große Aufgabe. Unser Kunstmarkt ist wohl einzig in der Abnormität, daß er nicht von Angebot und Nachfrage beherrscht und geregelt wird. Erschreckt durchwandert man die Ausstellungen, und die Frage tritt auf die Lippen, warum werden alle diese Bilder gemalt, für wen? Wie in einer unheimlichen Vision erscheinen dann die Malerwerkstätten voll zurückgeschickter, unverkaufter Werke, oder gar der Hammerschlag des Auktionators, der Hunderte von Bildern „um jeden annehmbaren Preis" zu-

---

[1]) Es befindet sich jetzt durch Schenkung in der Nationalgallerie zu Berlin.

schlägt. Ein Publikum, das keinen Trieb zur Kunst hat und kein Bedürfnis darnach, ist unglücklich und barbarisch zu nennen. Aber eine Künstlerschaft, die nur für Künstler malt, die sich gewöhnt, nur auf das Verständnis von Fachgenossen zu rechnen, kann auf die Dauer nicht bestehen. Eine Kunst, die das Laienelement ignoriert und nur Atelierprobleme verhandelt, läuft dieselbe Gefahr, wie eine Wissenschaft, deren Resultate nur von einem immermehr sich verengernden Kreis von Fachgenossen bemerkt und verstanden werden. Sie zieht sich vom Leben zurück, und das Leben wird sich schließlich aus ihr zurückziehen und fliehen. So verfällt eine Kunst, die nur um ihrer selbst willen gepflegt wird, mit Notwendigkeit dem technischen Spintisieren und brotlosen Virtuositäten. Sie würde auf diesem Wege zu einer Endeinsicht kommen, die Goethes Egmont sich mit den Worten eingestehen muß: „Umsonst hab' ich so viel gesprochen; die Luft hab' ich erschüttert, weiter nichts gewonnen."



II.

Die geschichtliche Bildung und die Kunst.

Wenn Kunst höchster und monumentaler Ausdruck lebendiger Zeitgedanken ist, so hat Kunst in unserem Jahrhundert einen schweren Stand gehabt. Denn die Gedanken der Zeit haben in hartem Ringen gelegen mit den Gedanken anderer, vergangener Zeiten, mit den Mächten der Geschichte. Einer der eigentümlichsten Charakterzüge unseres Jahrhunderts ist dieser Verteidigungskampf historischer Mächte und Gedanken, die sich ein Organ geschaffen haben, wie es gleich ausdrucks- und anspruchsvoll in keiner früheren Zeit begegnet. Dieser eigentümliche Sinn des neunzehnten Jahrhunderts ist der historische Sinn, die historische Pietät.

Daß nicht mit jedem die Welt von vorn anfängt, hat sich jeder Mensch bald klar gemacht. Auch ist die Verehrung für Väter und Vorväter, auf deren Werk wie auf einem Fundament unsere Arbeit ruht, uns an-

geboren und natürlich. Natürlicher noch lebt aber in jedem Lebendigen das Bedürfnis, Raum zu gewinnen für eigene Thätigkeit, und sei es auf Kosten dessen, was Vorgänger geleistet haben. Der Lebende glaubt Recht zu haben, und in diesem Sinne heißt Leben häufig so viel als Zerstören. Wenn man den Erdboden aufgräbt, ist eine oberste Schicht, die man Kulturschicht nennt. Um ihr Schichtmaß hat sich in historischer Zeit das Niveau der Erde erhöht. Denn der Boden, auf dem wir stehen, ist über und über mit Trümmern bedeckt; die Kulturschicht ist aus zerstörtem Leben gebildet.

In alten Zeiten, wenn ein Bauherr Steine brauchte, war es ohne Frage viel bequemer, ältere, herrenlose Bauwerke, vielleicht Römerbauten, als Steinbrüche zu benützen, den Marmor zu Kalk zu brennen, als sich die Mühe machen, den Stein dem lebendigen Felsen abzugewinnen. Jene Zeiten dachten nicht daran oder bekümmerten sich nicht darum, daß vielleicht nach Jahrhunderten Leute mit roten Bädekern kommen könnten, die gern Römerbauten bewunderten, oder daß gar Gelehrte sich in Kommissionen zusammenthäten, um unscheinbare Reste von Altertümern aufgraben zu lassen und dicke Bücher zu schreiben über Ruinen und Geräte der Vergangenheit, ihren Sinn und Zweck für Leute, über die längst das grüne Gras gewachsen ist. Die Geringschätzung der Vergangenheit ist zu allen Zeiten das Menschlich-Natürliche gewesen, und selbst Orte, wo der Ruhm großer Zeiten nie erloschen ist und zur Schonung der Werke der Vergangenheit hätte stimmen können,

machen keine Ausnahme. Wie unendlich viel ist nicht in Rom zerstört worden! Kaiser Septimius Severus, der aus Afrika gebürtig war, hatte auf der Südseite des Palatin die kaiserlichen Schlösser durch einen prächtigen Neubau vermehren lassen; man sagte, er habe diesen Platz gewählt, damit seine Landsleute, wenn sie durch das südliche Thor die Hauptstadt beträten, sogleich das Werk des afrikanischen Kaisers bewundern sollten. Vor diesem Schloß am Aufgang zum Palatin war ein prächtiger Portalbau errichtet worden, das sogenannte Septizonium, von dem am Ende des sechszehnten Jahrhunderts noch drei Geschosse in aller kostbaren Pracht von Marmor und Säulenschmuck aufrechtstanden. Papst Sixt V. besann sich nicht, sie niederbrechen zu lassen, um seine eigenen Bauten mit diesem Material zu fördern. Selbst in der höchsten Blütezeit der Renaissance hat der Architekt Bramante einen Prachtbau des Forum, die Basilika des Julius Cäsar, zerstören lassen, um ohne besondere Kosten Steine zu gewinnen.

Die Alten dachten darin nüchtern und egoistisch, sie thaten Dinge, die uns barbarisch scheinen und unbegreiflich. Sie unterschieden sich von uns in allem. Wenn die Renaissancemenschen Ausgrabungen machten, so war es im Sinn eines Schatzgräbers. Die Statuen und Werke, die man fand, waren technische Vorbilder, die man sich bemühte, nacheifernd zu erreichen; es waren Schätze von Schönheit. Als Michelangelo hörte, der Laokoon sei in einem Weingarten gefunden, ließ er alles liegen und stehen und lief hin, mit gierigen Augen die

Formen dieser Wunderbildung in sich einzusaugen. Wir haben zwar das Glück gehabt, den Hermes des Praxiteles und die Pergamener zu finden. Aber unserer lebenden Kunst sind diese Funde gänzlich gleichgültig; auch suchen wir ganz andere Dinge. Daß man nach Fratzenbildern in Cypern und im alten Assyrien graben könne, würden die alten Zeiten nicht begriffen haben. So haben sie auch, wenn eine schöne Statue dem Erdboden entstiegen war, ohne Bedenken restauriert, oft schlecht genug. Sie wollten etwas Ganzes, Lebendiges zur Freude der Lebenden. Heute heißt eine Statue restaurieren, sie fälschen; der Gebildete hat fast aufgehört, es zu bemerken, daß die Venus von Milo eine Göttin ohne Arme ist.

Mag sich heute an der Schönheit freuen, wer dafür Gefühl hat: in erster Linie aber sind die Funde und Reste des Altertums für uns Dokumente, Zeugnisse einer bestimmten Entwickelungsstufe der Geschichte, und bei Dokumenten ist Echtheit und Unversehrtheit die Hauptsache. Auch dürfen nicht, wo es sich um vorwiegend historische Interessen handelt, bestimmte Perioden bevorzugt werden; die ästhetische Befangenheit, sich nur für Raphael oder die Blüte der antiken Kunst zu interessieren, muß abgelegt werden; denn die Historie fragt nach dem Verlauf der Gesamtentwickelung, und diese kann nur durch ein möglichst vollständiges und gleichmäßig gesammeltes Material deutlich werden.

In der That hat das neunzehnte Jahrhundert in Anhäufung historischen Stoffes das Äußerste geleistet. Kein früheres Jahrhundert kann sich darin auch nur entfernt

mit dem Eifer und Erfolg des unserigen messen. Man kann getrost sagen, daß wir die alte Geschichte Griechenlands besser kennen als Thukydides, die alte ägyptische besser als Herodot, die römische besser als Livius. Seit Schliemann auszog in dem Gedanken, das skäische Thor zu suchen, auf dessen Turm die trojanischen Greise, wie Homer erzählt, selbst angesichts der feindlichen Achäer und ihrer Schiffe die Schönheit der Helena staunend priesen, seit er hinausging, die Stätten wiederzufinden, wo Agamemnon erschlagen ward, seitdem ist eine so unermeßliche Perspektive eröffnet worden, daß die Vorstellung Mühe hat, sich umzugewöhnen. Homer ist nicht mehr der Anfang hellenischen Altertums. Die Pforten sind aufgethan, die ein Altertum des Altertums erkennen lassen, an dessen Ende jetzt Homer zu stehen kommt. Was soll man aber sagen von den Ergebnissen der Entzifferung der Keilschriften und der Hieroglyphen? Der sagenhafte ägyptische Pharao, der Sesostris, von dem Herodot so viele Ruhmesthaten und Eroberungen erzählt, ist in seinem Sarg gefunden worden; die wohlerhaltene Mumie hat man photographiert, und so steht das Profil des großen Königs zu unserer Überraschung nach Jahrtausenden so lebendig vor uns wie die Züge eines Oktavian oder Napoleon. Wo nun gar die historischen Forschungen sich den neueren Jahrhunderten nähern, ist die Bereicherung unseres Wissens ganz erstaunlich.

Geschichte ist zu allen Zeiten geschrieben worden. Man kann sie als litterarisches Genre pflegen; denn Klio ist doch eine Muse; lieber Geschichten erzählen,

um die Hörer zu unterhalten, als Geschichte, um sie zu belehren. Man kann auch Geschichte in politisch-publizistischer Absicht schreiben, eine Hilfe, auf die eine gesunde politische Macht immer den größten Wert gelegt hat. Denn in dem Streit um Herrschaft und Erfolg ist es von großer Bedeutung, auch die Vergangenheit zu Zeugen und Eideshelfern der Partei zu haben. Für alle diese Absichten ist es nicht nötig oder fast hinderlich, ein vollständiges Material zu benützen. Die politische Geschichtschreibung beruht überhaupt nur auf strenger Sichtung und Auswahl des Stoffes.

Man denke sich als Beispiel die Geschichte des alten Venedig. Ein Erzähler, vielleicht ein Romanschreiber, kommt über die alten Akten und Geschichten; in seiner Phantasie gestaltet sich in schwächeren oder in brennenden Farben ein Bild von dem Paradiese und der Hölle der Lagunenstadt. Meist aber hat die Politik das Wort geführt. Die alte Geschichtschreibung Venedigs ist gänzlich offizieller und politischer Natur; die Regierung hat sie in ihrem Sinn und zu ihrer Verteidigung schreiben lassen. Als die Republik unterging, mußte sie ihre Geschäftsgeheimnisse preisgeben. Darnach hat in napoleonischem Sinn Graf Daru die Geschichte Venedigs geschrieben, um die Vergewaltigung der alten Freistadt durch die Franzosen der Revolution als eine Strafe für ihre Sünden zu rechtfertigen. Bis hierher ist die Geschichtschreibung eine Waffe, geschickt zur Verteidigung wie zum Angriff; aber sie ist keine Wissenschaft. Wie ganz anders steht der Geschichtschreiber des neunzehnten Jahrhunderts

der Vergangenheit gegenüber! Nicht als wenn jene vorgenannten Arten der Geschichtschreibung ausgestorben wären; aber der Typus des Historikers ist ein anderer geworden. Er sammelt die Akten, so vieler er habhaft werden kann, er sichtet Echtes und Unechtes; er fragt nicht nach politischen Rücksichten, kaum nach dem moralischen Maßstab. Man muß Ranke über Venedig lesen. Er hat nur ein Interesse, die Wahrheit zu erfahren, zu wissen, zu verstehen. Und so auf allen Gebieten. In die dunkelsten Staatsgeheimnisse ist Licht gebracht worden; die Prozesse einer Maria Stuart, eines Wallenstein und Don Carlos sind revidiert, und ein unendliches Aktenmaterial durchgearbeitet worden. Der ungebildete Mensch denkt wohl, diese Arbeit würde sich jemand machen, der ein Wertobjekt gefährdet sieht, der alle Zeugnisse beischaffen will, um in einem Prozeß obzusiegen. Aber wie ganz anders liegen die Dinge! Die Historie hat nicht zu richten, sie lehnt das Richteramt ab. Gerichtet ist ja längst. Die Geschichte selbst, von Völkern zu Völkern, von Zeiten zu Zeiten schreitend, hat Kritik geübt und ihr Urteil gesprochen. Der Prozeß ist zu Ende. Auch wenn der Geschichtsforscher von heute bei der Revision der Prozeßakten zu einem anderen Urteil käme, er könnte den unschuldig Verurteilten, den nach seiner Meinung unschuldig Verurteilten, nicht entschädigen, die Toten nicht lebendig machen, und an der bloßen Herstellung ihres guten Rufes, ihrer guten Absichten besteht nur ausnahmsweise weiteres Interesse. Was ist also der Sinn, daß man in einer res judicata, wo es keine Instanz

mehr giebt und keine Appellation, die unendlichen Akten nochmals durchstöbert, unendliche Zeugen verhört, ohne sichtbaren praktischen Zweck, warum werden diese Studien so lebhaft, mit so viel Aufwand von Geist, mit noch größerem von Fleiß betrieben?

Es gab eine Zeit, wo die Theologie die Fragen des Menschen über seine Stellung in der Welt und zur Welt, der körperlichen und der geistigen Welt, mit Antworten stillte, die ihn befriedigten. Es war nachher eine Zeit, wo die Philosophie zur Herrschaft über die Geister emporstieg und in stolzem Gedankenflug die Zweifel zu lösen sich vermaß. Die Herrschaft dieser Mächte hat das neunzehnte Jahrhundert in seinem Verlauf immer mehr sich mindern und fast zusammenbrechen sehen. An ihrer Stelle haben es die Thatsachenwissenschaften unternehmen wollen, dem Menschen die Welt und seine Stellung darin zu erklären. In einem gleichen sich ja die Naturwissenschaften und die historischen Wissenschaften des neunzehnten Jahrhunderts, daß sie, statt zu fliegen, auf einem festen, mit Dokumenten gepflasterten Boden sich bewegen. Man pflegt so viel und mit berechtigtem Stolz von den Thaten der Naturwissenschaft zu sprechen, die uns gelehrt hat, den Raum zu überwinden. Durch Erfindungen, an die man früher nicht einmal gedacht hatte, sind uns die Antipoden nahe gerückt, und die Entfernungen unter unseren Füßen zusammengeschrumpft, daß der einzelne Mensch sich fast der Eigenschaft der Allgegenwart auf der Erde rühmen kann. Ganz dasselbe aber haben in der Überwindung

der Zeit die historischen Studien geleistet. Wie der Raum im neunzehnten Jahrhundert aufgehört hat, ein Hindernis zu sein, so giebt es in der Zeit kein so entlegenes und schwarzes Dunkel, das nicht die Fackel historischer Forschung aufzuhellen versuchte und auch vielfach vermöchte. Eine ungeheuere Arbeit des Schürfens und Grabens ist geleistet, angefeuert von der Erkenntnis, daß der Mensch ein historisches Wesen ist, eingereiht in eine unendliche Folge von Kausalitäten. Ist dies aber so, erklärt sich das heute aus dem gestern, so kann kein Stück der Vergangenheit unwichtig sein oder gleichgültig. Die Geschichte der Menschheit kennen, heißt die Menschheit verstehen, heißt vielleicht: an ihre Zukunft glauben. Von den entlegenen Perioden, die der Anthropologie gehören, von den Troglodyten an werden die Spuren gesucht und gesammelt, und das Maß ansteigender Kultur gemessen. Untergegangene Kulturen, von denen nur sagenhafte Berichte auf uns gekommen waren, treten in monumentalen Überresten vor unser Auge. Wir wohnen dem immer erneuten Kampf gegen die Barbarei an, die mehr als einmal zu triumphieren scheint. Aber aus den Trümmern, aus der Asche erhebt immer neu der Genius der Menschheit seine Schwingen, mit frischer Kraft einem Ziele zustrebend, das wir arme Sterbliche nicht kennen, das aber diesem Genius nicht verborgen sein kann. Woher sollte er sonst die Kraft des Lebens schöpfen und woher den Glauben an das Leben?



So viel über Sinn und Bedeutung einer geistigen Strömung, eines Gedankens, der als tief eingeschnittener Zug sich dem Antlitz unseres Jahrhunderts aufgeprägt hat. Kein Jahrhundert gleicht darin dem unserigen, und so liegt die Frage nahe, wie sich dieser unterscheidende, historisierende Zug gebildet hat, welchen Wurzeln er entsprossen ist. Das Erwachen und die Vorherrschaft des geschichtlichen Geistes hat wie alle großen Stromläufe ein verzweigtes Stromgebiet, und seiner Quellflüsse sind mehrere. Dennoch kann man es als eine Wahrheit aussprechen: sie kommen alle von einem Mittelpunkt her. Der historisierende Charakter des neunzehnten Jahrhunderts rang sich empor gegen den unhistorischen, den rationalistisch-konstruktiven Geist des achtzehnten Jahrhunderts; er ist der allgemeine, überallhin sich verbreitende Reflex des erfolgreichen Rückstoßes der historischen Mächte gegen die Revolution.

In England, wo zuerst und fast instinktiv die revolutionäre Gefahr begriffen wurde, erschien auch zuerst der Typus, in dem sich die Reaktion der historischen Mächte in glänzender Verkörperung offenbarte, in der Gestalt Lord Byrons. Ein Mensch, der mit dem materiellen und sinnlichen Libertinismus, wie er der eigentliche Stempel des grandseigneur des achtzehnten Jahrhunderts gewesen war, etwas Neues vereinigte, das man als geistigen Libertinismus bezeichnen kann. Ein nicht minder wollüstiger Trieb, dem selbstherrlichen Recht des Individuums auch diejenigen Genüsse schrankenlos zu erobern, die das intellektuelle Bedürfen reizen.

Während in Europa der blutigste Kampf um die Privilegien historischer Stände entbrannt war, während mit der Losung Gleichheit und Brüderlichkeit die unübersehbar dunkle Masse des dritten Standes sich herandrängte an die Schüsseln des Genusses, hat dieser englische Lord, durch halb Europa reisend, an den Denkmälern historischer Größe seinen Künstlersinn berauscht, ein lebendiger Protest des Herrenrechts gegen die Masse. Die Begeisterung dieses Genußmenschen für das menschlich Große und Größte aller Zeiten floß ihm aus wahlverwandter Seele; ein Genie, übte er den Kult des Genius in der Menschheit, und in der Bethätigung eines solchen Kultus, in der Begeisterung für das griechische Genie der Antike, im Kampf für die Befreiung des höchst ehrwürdigen Bodens der Hellenen ist er wie ein Märtyrer dahingegangen, seinen Glauben besiegelnd mit dem Tod. Der Nimbus des Freiheitskämpfers, der Anteil des Liberalismus an der philhellenischen Bewegung hat das Bild Byrons in der allgemeinen Auffassung mitbestimmt: im Kern seines Wesens stak die historische Romantik, die Sehnsucht nach dem Großen und Erhabenen, das die verklärte Vergangenheit darbot, und in diesem Sinn ist Lord Byron das Vorbild der Unzähligen gewesen, die in unserem Jahrhundert in die Länder alter Kulturen gewallfahrtet sind, um große historische Eindrücke und Sehenswürdigkeiten zu genießen. Die Sprache, die die großen Monumente reden, wurde ein Trost für den bedrückten Sinn, der aus der nüchternen Wirklichkeit hinausfloh, und so fand auch auf der

Bühne das Pathos des geschichtlichen Dramas empfängliche Hörer.

Schiller, der in seinen ersten Stücken keck und mit unerhörtem Gelingen in das Leben seiner Zeit, in die Gegenwart gegriffen hatte, in die böhmischen Wälder und in die Kabalen eines deutschen Fürstenhofes, wandte sich den Stoffen der Historie zu; freier und größer glaubte er hier die sittlichen Accente zu Gehör bringen zu können, die er uns mitzuteilen berufen war. Für das große Werk der Erziehung, das seine Dichtungen hoffentlich nie aufhören werden zu üben, nahm er die Beispiele aus den großen Epochen der Vergangenheit, und fast kein Volk ist in Europa, in dessen Geschichte er nicht einen Stoff von hoher ethischer Erbaulichkeit gefunden hätte.

Die Empfänglichkeit für Geschichte und ihre Monumentalwirkungen ward allgemein. Sowohl der Genußmensch, der großer Sensationen bedarf, wie die bedrängte Seele, die ethische Erbauung sucht, verlangten nach ihr. Aber sie verlangten vielleicht mehr eine poetisch verklärte und idealisierte Geschichte als geschichtliche Wahrheit. Winckelmann so gut wie die Romantiker des Mittelalters suchten und fanden ihre *eigenen* Ideale in ferner Vergangenheit wieder, sie gaben eine legendarische und einseitige Anschauung. Es kam dieser Seite des historischen Triebes mehr auf starke Eindrücke an als auf geschichtlich beglaubigte, und das poetisch Ergreifende der Geschichte ging ihm über das nüchtern Richtige. Aber einerlei, indem diese Richtung um sich

griff, hatte sie den Erfolg, das Publikum an den stofflichen Reiz der Geschichte zu gewöhnen.

Diese Neigung ward nun von einer zweiten Seite gefördert. Die Gewalt des Sturmes, der in den Revolutionsjahrzehnten über das alte Europa dahinfegte, war derart, daß vor der Windsbraut auch die altehrwürdigsten Stämme sich bogen, wenn sie nicht brachen. Zeitweise war es so, daß ihr Leben ganz in die Wurzeln zurückgedrängt schien, und der sichtbare Stamm verdorren wollte. Da erwachte erst das Gefühl, was es für den Einzelnen und für das Ganze heißen würde: entwurzelt werden, und das Bewußtsein von der Unentbehrlichkeit und dem Wert der tieferen Lebensreserven des nationalen Daseins erwachte und begann sich zu ermuntern. Inmitten des allgemeinen Ikonoklasmus erwuchs die Treue und Anhänglichkeit an das Altüberkommene, nun so schwer Gefährdete, und alles Bemühen richtete sich auf, es zu erhalten, zu schützen. Dinge und Einrichtungen, an denen der Blick bisher gleichgültig vorübergegangen war, wurden jetzt Gegenstand liebevollen Betrachtens und Studiums. Erst der Augenblick des Verlustes oder der drohenden Gefahr öffnete recht die Augen über den Wert der Zustände, in denen man seit Väterzeiten gelebt, die man wohl nach Menschenart kritisiert und angegriffen hatte, die aber doch ein Vertrauen besaßen, das auf ein Unbekanntes, Neues nicht leicht übertragen werden kann. Zumal die Säkularisationen, welche die fast ein Jahrtausend alten kirchenstaatlichen Gebilde in Deutschland zerstörten, brachten

damals ein uralt festruhendes Kapital in Bewegung. Mit die wertvollsten Kunstschätze unserer Museen stammen aus den Sammlungen pietätvoller Privaten, die in dem allgemeinen Schiffbruch der Zeit das Verschleuderte vor dem Untergang gerettet haben. Überhaupt wurden Museen charakteristische Gründungen des neuen Geistes. Wie respektvoll umzäunte Kirchhöfe der Vergangenheit und Tempel, in denen man die Vergangenheit verehren sollte, richtete man sie auf, nicht darauf beschränkt, nur das Wertvolle und künstlerisch Bedeutende zur Schau zu stellen, sondern alles zu vereinigen, was einen deutlichen Begriff von den Epochen der Vergangenheit, ihrem Zusammenhang und ihrer Entwickelung, geben konnte. Zumal bei der Gründung des Berliner Museums zwischen 1820 und 1830 und bei seiner späteren Ausgestaltung war der Gesichtspunkt historischer Anordnung und Vielseitigkeit maßgebend.

Nicht minder trat nun dieser Geist pietätvoller Rücksicht und konservativ-geschichtlicher Anschauung im praktischen Leben hervor. Als in Württemberg der König und die Minister eine neue zeitgemäße Verfassung vorschlugen, da war es Ludwig Uhland, der sie zurückwies und die Herstellung des alten ständischen Rechts verlangte. Mit seinem ganzen, kerndeutschen Eigensinn gab er seiner Meinung Ausdruck und schickte die Verse ins Land:

Wo je bei altem gutem Wein
Der Württemberger zecht,
Da soll der erste Trinkspruch sein:
Das alte gute Recht.

Das Recht, deß wohlverdienten Ruhm
Jahrhunderte bewährt,
Das jeder wie sein Christentum
Von Herzen liebt und ehrt,
Das Recht, das eine schlimme Zeit
Lebendig uns begrub,
Das jetzt mit neuer Regsamkeit
Sich aus dem Grab erhub.

Was war der Sinn dieses Kampfes? Man kämpfte für das alte Recht zu gutem Teil, weil es alt war, und nicht durchaus, weil es gut war. Wie hatten sich die Zeiten geändert, da kaum ein halbes Jahrhundert vorher der junge Goethe als studiosus juris vor dem Wust alter Rechtspraktiken sich entsetzt hatte und nach dem Recht verlangte, das mit uns geboren wird! Und nun war es umgekehrt: der junge schwäbische Dichter pries jenes alte Urväterrecht und wollte glücklich sein, Enkel zu heißen. So sehr hatte die Revolution die Geister verwandelt, daß auch die besten Köpfe jetzt das Neue zurückstießen, weil es neu war. Dem durch ungeheuere Katastrophen abgespannten und ermüdeten Geschlecht jener Tage erschien die Vergangenheit in dem lockenden Licht wie nach allen Irrwegen und Nöten dem Sünder das Vaterhaus, zu dem er reuig seine Schritte zurücklenkt.

So war also die Stimmung der Geister. Phantasie und Gemüt lagen im Bann starker geschichtlicher Eindrücke, gaben sich einer Neigung hin, die um so unwiderstehlicher war, als Verstandesgründe nicht befragt, noch gehört wurden. Wir aber wollen die Frage nicht

umgehen, was denn die verstandesmäßige Kritik zu der neuen Richtung des Empfindens sagte. War der Rationalismus des achtzehnten Jahrhunderts gänzlich eingeschlafen? oder war die alte rationalistische Kritik im Gegenteil angethan und gerüstet, den Kampf aufzunehmen und die Romantik zu lähmen? Zunächst war keines von beiden der Fall: die alte Kritik lebte noch, aber sie hatte ihre Ziele und Wege verändert.

Die Kritik des achtzehnten Jahrhunderts war praktisch-politischer Natur; sie war ein Teil der aggressiven Stimmung, die in den vollsäftigen, noch so wenig nervösen Naturen jener Zeit lebte. Diese Kritik war zugleich ein Ausfluß des Skeptizismus, ihrem Wesen nach aber ziemlich unmethodisch und dilettantisch. Sie zerpflückte den lieben Gott, das Königtum und den Staat; der eine behauptete, Virgils Äneis sei eine untergeschobene Fälschung, ja die ganze alte Litteratur sei unecht; die anderen griffen die herrschenden Stände und ihre Vorrechte an, alles in dem destruktiven Sinn, als müsse einmal völlig tabula rasa gemacht werden mit dem, was Menschen bisher genossen, geglaubt und geschätzt hatten. Das neunzehnte Jahrhundert, das an seinem Beginn die Frucht dieser Aussaat erlebt hatte, gestaltete diesen kritischen Trieb um; aus der praktisch-politischen Sphäre versetzte es ihn in die theoretisch-wissenschaftliche und führte ihn hier zu ungeahnten Siegen; aus dem Dilettantismus schuf unser Jahrhundert die methodische Kritik. Diese Kritik, der sozusagen der Giftzahn ausgebrochen war, wurde jetzt von der ro-

mantisch-historischen Bewegung ergriffen und zu einer mächtigen Bundesgenossin erhoben. Die Geschichte als Wissenschaft wurde damit begründet. Als Ranke sein erstes Buch herausgab (1824), lehnte er es im Vorwort ab, mit der Geschichtschreibung praktischen Zwecken zu dienen; weder wolle er die Vergangenheit richten noch die Mitwelt politisch belehren: die Wissenschaft tritt als Selbstzweck auf den Plan, sie will die Wahrheit ohne Nebenzwecke. Ihr mächtiges Instrument ist die Kritik, die durch Verschleierungen und Verhüllungen hindurch ihre Sonde in die Tiefe der historischen Thatsachen legt. Allgemein bricht sich die Erkenntnis Bahn, daß man früher zu allen möglichen Zwecken Geschichte geschrieben habe, nur nicht in wissenschaftlicher Weise. Der Franzose Augustin Thierry schreibt ein Buch: Erzählungen aus der Merowingerzeit, mit einer berühmt gewordenen Einleitung: considérations sur l'histoire de France. Er stellt die überlieferten Systeme der französischen Geschichte einander gegenüber, Geschichte vom monarchischen Standpunkt, Geschichte vom Standpunkt des Adels, schließlich im Sinne des tiers état. Diese Systeme hatten natürlich in allen Jahrhunderten der Geschichte Frankreichs das gefunden, was sie gesucht hatten, ein jedes die vorwaltende Bedeutung und den Ruhm seiner Partei, seines Prinzips. Aber durch ihre bloße Existenz widerlegen diese Systeme einander gegenseitig; sie beweisen, daß das Hineintragen politischer Vorurteile der Tod der wahren Geschichte sei; nur einer unbefangenen, auf reine Erkenntnis gerichteten Kritik werde es möglich sein, das

richtige Bild der vergangenen Zeiten zu zeichnen. Auf diese Weise kam man zu dem Schlagwort der Objektivität der Geschichtschreibung.

Von verschiedenen Seiten also richteten sich die Geister auf das gleiche Ziel. Aus mannigfachen Quellen kam die Bewegung in Fluß und wurde ein großer Strom. An der Wiege der kritischen Geschichtswissenschaft standen Poesie und Romantik, und selbst die schweren Bände der Monumenta Germaniae tragen in ihrer Devise die Erinnerung an die Zeiten, da die Fremdherrschaft das Vaterland neu lieben lehrte: sanctus amor patriae dat animum.

Je vielseitiger diese Bewegung erschien, um so weitere Kreise vermochte sie zu durchdringen und für sich zu gewinnen. Goethe, dessen Entwickelung reich und wechselvoll genug war, daß er sich selbst historisch werden konnte, ward von der Macht dieser Ideen ergriffen und gab willig den Anregungen aller Zeiten Zugang. Das klassische Altertum, die Mystik des Orients, die Weisheit Indiens, das überschießende Lebensgefühl der Renaissance — nichts blieb diesem ungeheueren Menschen fremd. In seiner Selbstbiographie, in seinem Porträt Winckelmanns hat er historische Werke geschaffen, die durch nichts übertroffen werden können. Er war in seinen letzten Jahren wie das Orakel Deutschlands. Wie konnte es dem Erfolg einer großen geistigen Bewegung fehlen, zu deren Vorkämpfern Goethe gehörte? Immer mächtiger schwoll es an. Dieses bundestägliche Deutschland, eigentlich selbst ein großes Museum historischer Raritäten,

schien ganz nach rückwärts gewandt und bestrebt, die Worte des Dichters wahr zu machen:

> Dein Wappen ist die Schnecke,
> Schildhalter ist der Krebs.

Endlich erreichte im Jahre 1840 das Anwachsen dieser Ideen den Höhepunkt, sie bestiegen in Preußen den Thron. König Friedrich Wilhelm IV. kam zur Regierung, und nie war ein Gefühl verbreiteter, als daß das goldene Zeitalter unmittelbar vor der Thüre stehe.

Den Erfolg der romantisch=historischen Bewegung auf politischem Gebiet habe ich hier nicht zu erzählen, nicht die Enttäuschungen, die kamen, bis endlich ein Mann erschien, der der gefühlsseligen Pietät für die Doppelköpfigkeit des Reichsadlers Einhalt gebot. Die Frage nach dem Erfolg jener Bewegung muß allgemeiner gestellt werden und lauten: wie war überhaupt der Einfluß jener Stimmung und Gesinnung auf die produktiven Kräfte? Politik als Kunst ist doch nur ein Teil des allgemeinen Kapitals schöpferischer Kräfte in einer Nation. Die schöpferischen Kräfte aber haben ein eigenes Feld freier Bethätigung, wo man ihre Leistungsfähigkeit leichter messen kann als in der vielverschlungenen Welt der Geschäfte, zu der die Politik gehört. Dieses Feld, wo die Schöpferkraft sich am reinsten entfaltet, wo Routine und Nachahmung auf die Dauer schwer ihre Schwäche verbergen, ist das der Künste. Wir fragen also: wie haben die Künste sich unter dem vorwaltenden Einfluß der historischen Interessen entwickelt?

Die Antwort ist heute gegeben, der Mißerfolg liegt zu Tage. Die Künste, vor allen die Malerei wurde in das allgemeine Bildungsinteresse hineingezogen und vergaß, daß eine Kunst, die das Problem der Form aus den Augen verliert und nur dem gedanklichen Reiz ihrer Gegenstände nachgeht, sich ins Leere setzt. Aber die Macht der Zeitideen war zu groß, und die damalige Kunst zu schwach. „Wenn irgend eine Macht," schrieb ein berühmter Kritiker, „die Gemüter in der Gegenwart vorzugsweise zu beschäftigen vermag, so ist es der Geist der Geschichte. Natur und Dichtkunst sind ergiebige Fundorte von geeigneten Stoffen für die bildenden Künste; reichlicher aber fließen und weiter die Quellen im Gebiet der Religion und der Geschichte." Selbst diese Wahl zwischen Religion und Geschichte dachte man der Kunst zu ersparen, und so formulierte Wilhelm Kaulbach das neue Programm: Geschichte müssen wir malen, Geschichte ist die Religion unserer Zeit [1]).

Als Kaulbach seine vielbewunderte Zerstörung Jerusalems gemalt hatte, von der ein fürstlicher Mäcen jener Tage urteilte, sie gehe über alle Werke Michelangelos, trug sich eine bezeichnende kleine Geschichte zu. Ein Kritiker besuchte den Maler und brachte ihm einen Kommentar, den er zu dem Bilde geschrieben, wie es denn üblich war, die Geschichtsmalereien zu besserem Verständnis mit einem Programm zu begleiten. Kaulbach war von der Lektüre nicht sonderlich befriedigt; er lud

[1]) H. Müller, Kaulbach. I, 383.

den Herrn ein, wiederzukommen, er werde ihm selbst die tiefere Bedeutung des Bildes erklären. Bei dem zweiten Besuch hatte der Maler ein paar Bogen beschriebenen Papiers vor sich liegen, daraus las er dann Auszüge aus den Propheten vor, den großen und den kleinen, Stellen aus dem Josephus, der die Geschichte der Juden in griechischer Sprache geschrieben hat, aus der Offenbarung Johannis u. s. w. Kaulbach wurde immer mehr ergriffen und erregt, indem er seinen Zitatenschatz vortrug: „Fühlen Sie," rief er endlich, „fühlen Sie jetzt, was ich wollte? Ich habe den Geist Gottes in der Geschichte malen wollen."

Dazu haben wir heute folgendes zu sagen. Daß die Tragödie, die Josephus beschreibt, erschütternd ist, wissen wir längst; daß die Propheten grandiose Prediger waren und eine Sprache führen, die das Herz ergreift, wissen wir längst. Was hat das aber mit dem Gemälde von Kaulbach zu thun? Die Erfindung und Verteilung der Gruppen im Bilde, die Schärfe ihrer Kontraste ist etwas Verstandesmäßiges; künstlerische Wirkung könnten sie nur dann hervorbringen oder steigern, wenn die Formengebung eine künstlerische wäre. Sind aber die Figuren schablonenmäßig, so wird ein schlechtes Bild durch noch so viel Zitate aus der Bibel nicht besser. Man stelle sich aber ein Bild wie Raphaels Brand im Borgo (in den Stanzen des Vatikans) in Gedanken daneben. Es handelte sich um die Darstellung eines Wunders, wie ein Papst durch die Macht seines Segens eine Feuersbrunst beschwichtigt. Raphael ver-

zichtete darauf, diese Wundergeschichte anschaulich zu machen, und schob sie in den Hintergrund, wo man sie kaum bemerkt. Ihm genügte es, den Vordergrund mit Gestalten zu beleben, die durch ihre künstlerische Gewalt und Größe alles vergessen lassen. Man sieht nur eine Szene aus einer Feuersbrunst mit Schreienden, Fliehenden, zu Hülfe Eilenden. Es ist eine Auskunft, die vielleicht nicht jeder loben mag, und die Raphael auf der Höhe seiner Kunst verschmäht hätte. Aber um so deutlicher ist daran zu sehen, wie gleichgültig einem der großen Künstler das Historische an seiner Historie war.

So legte denn die Kaulbachische Malerei die Frage nahe, ob die Kunst ein selbständiges Gebilde sei, das eine eigene Sprache rede, oder die gehorsame Schleppträgerin der Geschichte, bestimmt, fremde Gedanken ins Bildliche zu übersetzen. Wirklich zögerten im entscheidenden Augenblick die Entschlossenen von der Partei nicht, der Geschichte den Vorzug zu geben. Es war bei einem Aufsehen erregenden Streit zwischen Franz Kugler und Ernst Förster, anfangs der vierziger Jahre. Damals erschienen die Geschichtsbilder der Antwerpener Schule und erregten auf ihrer Rundreise durch Deutschland große Überraschung. Da stand nun ein Stück wie Gallaits Abdankung Karls V. den kolorierten Kartons gegenüber, die man in Deutschland zu bewundern pflegte. Unter einem purpurroten, gelbgefütterten Baldachin der kranke Kaiser, die Hand zum Segen erhoben über seinen Sohn Philipp, der, spanisch kohlschwarz gekleidet, vor ihm kniet; daneben die Schwester des Kaisers in weißem

Atlas; wohin man sah, ein glänzendes Orchester von Farben und Prunk. Die Garde der alten Cornelius-schule fühlte sofort, daß ihr ein Angriff gefährlichster Art gemacht werde. Denn war der geschichtliche Vorgang auf diesem Bilde etwas anderes als nur noch ein Vorwand, um die Pracht von Kostümen und Farben zu entfalten? Ernst Förster, der grimme Hagen der Partei, kramte seine ganze Gelehrsamkeit aus, um mit Zitaten aus Geschichtswerken die Irrtümer der Darstellung auf dem belgischen Bilde zu erweisen und so dessen Wert zu verringern, als sei eine Kunstkritik dasselbe wie die Rezension eines Buches. So tief war die Verirrung, in die die Herrschaft der geschichtlichen Bildung die Kunst verstrickt hatte.

Es geschah nun, daß auch in Deutschland die belgisch-französische Schule der Geschichtsmalerei den Sieg errang; aber an der Thatsache, daß die Kunst abhängig war von dem litterarisch-geschichtlichen Interesse, wurde damit nichts geändert. Die Macht des Geschichtsbildes schien bereits so felsenfest gegründet, daß die neue Schule, weit entfernt, als seine Gegnerin aufzutreten, nur die philosophische Tendenz der älteren Schule bekämpfte, selbst aber die wirkliche, farbige Geschichte zu geben behauptete, anstatt ihrer abstrahierten, nur zum Verstand sprechenden Symbole. Es durchdrang sich nun in mannigfachen Mischungen Älteres und Neues: in der Hauptsache aber traten zwei Richtungen auseinander. Die eine, angeregt und genährt von der Archäologie und den historischen Museen, begann auf historische Treue das Hauptgewicht

zu legen. Ihr Hauptvertreter war der Flamänder Hendrik Leys, dessen Erbe Alma Tadema antrat. In Deutschland wird diese Richtung hauptsächlich durch Adolph Menzel vertreten in seinen Schöpfungen aus der Geschichte Friedrichs des Großen. Die andere Richtung aber gewann breiteren Boden. Unter der energischen und talentreichen Führung von Piloty zog sie von der Münchener Akademie aus weite Kreise. Ihr Gebiet war das historische Ausstattungsstück, der Aktschluß aller möglichen historischen Tragödien. Da hierbei die Pose der Figuren und der gesamte Aufbau stark von Bühneneindrücken beherrscht war, so wirkte diese Schule wiederum auf das Theater zurück, und hier hat sie die größten, merkwürdigerweise noch immer andauernden Erfolge errungen. Das sogenannte Meiningertum muß, obwohl auch von der archäologischen Seite stark beeinflußt, doch als der Gipfelpunkt und Triumph der Pilotyschule bezeichnet werden.

Ich unterlasse es, dies weiter im einzelnen auszuführen. Es folgte jetzt auf die zweite Phase der Abhängigkeit vom historischen Bildungsinteresse eine dritte, allerdings sehr verschieden geartete. Die Historie als Gegenstand der Kunst begann zu verschwinden, aber die Vergangenheit gewann eine neue, vorbildliche Macht. Man hatte zu lange in den alten Kostümen gekramt, um nicht bei dieser Gelegenheit die Einsicht zu gewinnen, daß künstlerisch die Alten uns weit überlegen seien. Man begann zu bemerken, daß eine Kunst, die beliebige Statisten mit einem historischen Kostüm maskiere,

trotz allen anspruchsvollen Gehabens ihrer Thusnelden und Katharinen Kornaro, ihrer Cromwells und Wallensteine, es nicht über Komödiantenleistungen hinausbringe und neben einem Apostel von Albrecht Dürer, ja neben dem betrunkenen Bauer eines holländischen Bildes eine schlechte Figur mache. Als den Künstlern darüber die Augen aufgingen, begann jene dritte Phase, die des energischen Studiums der Technik der alten Meister und ihrer Nachahmung. Es galt, die technische Überlieferung, deren Unterbrechung die Kunst so schwer hat büßen müssen, irgendwo wieder anzuknüpfen, sei es bei Memling oder bei Watteau und Lancret, sei es bei Velazquez oder bei den Holländern. Auf diese Weise ist sehr viel gelernt worden, aber im Eifer begreiflicherweise übersehen, daß es nicht das letzte Wort sein kann, unsere Gedanken in einer fremden, vergangenen und sozusagen toten Sprache auszudrücken. Es wurde im Kunstleben wie in einem Museum, wo die Abteilungen für alle Perioden der Kunstgeschichte, für alle Schulen sich aneinander reihen; wir haben die Fähigkeit erlangt, uns mit gleicher Virtuosität in allen Kunstsprachen auszudrücken; vor lauter Proteuskünsten scheint unser Charakter der zu sein, daß wir keinen Charakter haben.

Dieser historische Eklektizismus beherrscht am längsten, wie es scheint, die Architektur. Aus naheliegenden Gründen, die technisches Experimentieren verbieten, entschließt man sich hier am langsamsten, altbewährte Gleise zu verlassen. Schon 1834 schrieb G. Semper (im Vorwort seiner Bemerkungen über bemalte Architektur und

Plastik), unsere Hauptstädte seien wahre extraits de mille fleurs, Quintessenzen aller Länder und Jahrhunderte, so daß wir am Ende selber vergessen, welchem Jahrhundert wir angehören. Der Vorwurf trifft heute noch mehr zu als damals. Geht man in Wien durch die Ringstraße, so glaubt man, einem architektonischen Maskenzug anzuwohnen, in dem sämtliche Kunstperioden ihre Stile produzieren. Die Ankündigung eines neuen Vergnügungslokales, die ich 1889 aus einer Zeitung schnitt, lautete so: großer, originell ausgestatteter Bierkeller in romanischem Stil, hocheleganter Restaurationssaal in italienischer Renaissance, ein Gesellschaftszimmer in altdeutschem Stil und Billardsaal in maurischem Stil mit 8 Billards. Wenn König Wilhelm I. von Württemberg sich ein Lustschloß in maurischem Stil bauen ließ, so war das wohl persönlicher Geschmack und Neigung. Man hat nicht das Recht, es zu tadeln. Was aber soll man sagen, wenn heute in einer süddeutschen Hauptstadt ein öffentliches Schwimmbad errichtet wird, dessen Frauenabteilung in maurischem Stil ausgestattet ist, sodaß bei dem harmlosen Besucher, dem diese Sehenswürdigkeit gezeigt wird, Haremsphantasieen wachgerufen werden? Es ist zum mindesten sehr geschmacklos. Was soll man sagen, wenn ein abseits gelegenes, mittelalterliches Städtchen seine Eisenbahn bekommt, und das Regierungsbauamt es sehr gut zu machen meint, wenn es einen Bahnhof, die Bahnwärterhäuschen und womöglich die Post in gotischem Stil erbaut? Man glaubt stilvoll zu sein, und es fehlt am einfachsten gesunden Menschenverstand. Solche Ver-

irrungen sind umsomehr zu beklagen, als gerade die Architektur, in der die Kunst wie Seele und Körper mit dem Nutz- und Zweckgedanken verwachsen ist, zur Reform unserer Kunst berufen ist.

Bei aller technischen Virtuosität liegt doch in solchem Andrang fremder Kunstarten ein zu deutliches Eingeständnis eigenen Unvermögens, als daß nicht ein starker Rückschlag die Folge sein müßte. Absehen von allem, was früher war, sich retten vor der erdrückenden Bekanntschaft klassischer Werke, ein allgemeines Sauve qui peut und einerlei wohin, scheint die Losung zu werden. Die Malerei ist vorangegangen.

Wir sehen die Kunst sich in ihre Elemente zersetzen. Was Ausdrucksmittel war, wird Selbstzweck; wir sehen Luft und Licht malen und Farben, und was die Dinge vorstellen, wird gleichgültig. Wohin das führt, wer will es sagen? Soviel aber sieht man, die Reaktion gegen die historischen Einflüsse ist das Kennzeichen. Unsere jüngste Kunst mag man häßlich oder nüchtern, phantastisch oder brutal nennen: neu aber will sie sein, neu um jeden Preis und noch nicht dagewesen!



Richten wir nochmals unseren Blick auf den merkwürdigen Umschwung seit hundert Jahren. Am Ende des vorigen Jahrhunderts schilderte Jean Paul ein Menschenglück wie das Dasein einer Lerche. Ihr Nest gebaut zwischen den Schollen einer Ackerfurche, die einen engen Erdenraum einschließen, aber nach oben den

Ausblick freilassen in das unendliche blaue Himmelszelt. Er erzählte von dem vergnügten Dorfschulmeister, der sich von der Dienerschaft des herrschaftlichen Schlosses den vorigen Jahrgang des Hamburger politischen Journals leihen läßt, um in verdrießlichen Herbstabenden nachzulesen, was sich in der politischen Welt neues begeben — im vorigen Jahr!

Heute ist jenes Glück nicht vorhanden, vielleicht auch nicht begehrt, jene Robinsonexistenz mitten in der Welt nicht mehr möglich. Die Neuigkeiten des Tages werden in das entlegenste Dorf getragen; die Schaufenster und Warenräume unserer Städte stellen die Erzeugnisse aller Völker und Zonen zur Schau; schließlich sind selbst die Jahrhunderte aus ihren Gräbern erstanden und überschütten uns mit allem, was menschlicher Geist je gewirkt und geschafft hat. Wie sollen wir uns sammeln, ordnen, fassen in diesem Hexensabbath, in dem Kaleidoskop der Einflüsse und Eindrücke aller Völker und Zeiten?

Unser Jahrhundert war im höchsten Grad geistig sensibel. Wie der Doktor Faust wollte es alles Menschliche durchdringen, Wissen, Können, Genießen zugleich haben. Es war ein stolzer Anlauf. Jetzt sieht man eine Stimmung aufkommen, der diese Allseitigkeit entweder als ein genußsüchtiger Epikureismus erscheint oder als ein unfruchtbares Vielwissen, das die Produktivität hemme. Unser Jahrhundert hatte in seinen wissenschaftlichen Bemühungen etwas Selbstloses und Ideales, wie es dem Humanismus entsprach, worauf seine Bildung

5*

ruhte. Jetzt sieht man das Banausentum sich erheben, das den Wert aller Dinge nach ihrer unmittelbaren, praktischen Verwendbarkeit mißt. Im Wesen aller solcher Gegenbewegungen liegt es, daß sie mit großer Heftigkeit auftreten und übers Ziel hinausschießen. In diesen Dingen sein ruhiges Blut verlieren, sich mit fortreißen lassen von der Menge und ihrem Geschrei, hieße Verrat begehen an kostbaren Gütern, die mit unendlichem Schweiß erworben worden sind. Immer wieder kommen Zeiten, in denen Menschen das Erbe der Kultur als ein Zuviel empfinden und ihr das Schlagwort Natur wie einen feindlichen Gegensatz ins Gesicht halten. Aber der Schrei nach Natur ist kein bestimmtes Programm; er bedeutet nur die Abkehr von einem Zustand, der erdrückend und unwahr auf Sinn und Gemüt lastet. Man flüchtet einstweilen in die Mutterarme. Wenn Natur und Kultur wirklich unvereinbare Gegensätze wären, wenn unsere Kultur nicht auf jeder Stufe wieder Natur werden könnte, so müßte man allerdings Kultur zum Teufel wünschen. Denn wir sind nur solange gesund und geisteskräftig, als wir naiv sind.

Aber nur dem trivialen Beobachter erscheint die Natur als etwas ewig Unveränderliches; es ist nicht wahr, daß die menschliche Natur sich durch alle Zeiten der Geschichte gleich geblieben sei. Mit dem Niveau der Kultur erhöht sich das der Natur. Wie viel feiner, reicher, unergründlicher ist nicht die menschliche Natur geworden durch die Jahrtausende! Und so mögen wir nicht verzweifeln und nicht wie der Amerikaner alle Ge=

schichte in den Ozean versenken. Wir mögen auf den Tag hoffen, da der Mensch und seine Kunst, befruchtet von der Kultur der Jahrhunderte, frei und schaffenskräftig sein Haupt wieder erhebe. Denn wenn alle hohen Werke des Schöpfers „herrlich sind wie am ersten Tag“, warum sollte der Mensch, die Krone der Schöpfung, eine Ausnahme bleiben?



III.

Kunst und Naturwissenschaft.

Der kritische Geist unseres Jahrhunderts hat auf einem doppelten Schauplatz seine Hauptthätigkeit entfaltet, auf dem der historischen Kritik und dem der naturwissenschaftlichen Kritik. Die geschichtlichen Studien und die Naturwissenschaften hätten nicht die führende Rolle in unserem geistigen Leben übernehmen können, wären sie nicht von der allgemeinen Anerkennung und Teilnahme getragen. Auf diesem großen Eindruck, den Geschichte und Naturwissenschaft unserer modernen Bildung aufprägen, beruht es, daß auch die Kunst von ihnen beiden aufs denkbar stärkste beeinflußt worden ist.

Von diesen beiden großen Einflüssen ist der der Historie im Schwinden. Anderer Art aber, jünger und von anderer Wirkung, ist der Einfluß der Naturwissenschaft auf die Kunst, und zunächst auf die Malerei. Es ist eine Bewegung, nicht so leicht faßbar und deswegen

nicht allen deutlich, weil wir mitten darin stehen. Zunächst sollte man überhaupt denken, eine Berührung sei ausgeschlossen zwischen einer Wissenschaft, der die angeschaute Naturwirklichkeit nur eine verschlossene Thür ist, die „mit Hebeln und Schrauben" geöffnet werden muß, um die geheimen Gesetze des Seins und Werdens zu entdecken — und der bildenden Kunst, die von allen Dingen umgekehrt nur das äußere ins Auge faßt und gestaltet. Aber, was Naturforscher und Künstler zusammenbringt, ist das gemeinsame Objekt. Mögen die Zwecke und letzten Absichten des Naturstudiums bei beiden die verschiedensten sein, die Beobachtung des Naturwirklichen ist es, wovon sie ausgehen. Über das Verhältnis von Kunst und Natur ist seit ewigen Zeiten nachgedacht worden, und es hat immer festgestanden, daß der Künstler der Natur auf irgend eine Weise nachahmen müsse. Denn mögen seine Schöpfungen auch der Abdruck seiner eigensten persönlichen Vorstellungen sein: um sie den Augen anderer verständlich zu machen, muß er sie in verstehbare Formen kleiden und denen anähneln, die die Wirklichkeit vor uns ausbreitet. Nun hat die Wissenschaft unseres Jahrhunderts dem Künstler ein Instrument mitgeteilt, das die bisher geübte Naturbeobachtung in wesentlichen Stücken kritisiert und korrigiert. Dieses Instrument ist der photographische Apparat. Je mehr seine Anwendung sich verbreitet hat, ist der wissenschaftliche Geist der Beobachtung vorgedrungen und hat den poetisch erfindenden Geist zurückgedrängt. Schon hörte man von Köpfen, die zur Logik neigen, die wüste

Äußerung, die Kunst müsse ein Appendix, eine Hilfswissenschaft der Naturwissenschaft werden; kein anderer als Zola hat bekanntlich denselben Anspruch auf wissenschaftliche Bedeutung für seine litterarische Thätigkeit und Romanschriftstellerei erhoben. Schon sahen Künstler, die sich klaren Blick bewahrt, die Kunst ihr Haupt verhüllen, und die Befürchtung einer Verwüstung spricht aus den ergreifenden Worten, die ich hier mitteile: „O deutsche Kunst, was ist aus dir geworden! Dein edles Haupt, den Sitz so wunderbarer, herrlicher Gedanken, haben sie ausgehöhlt und das köstliche Gehirn an die Wand geschmissen, wo es noch klebt. Deine blauen Augen, die Spiegelfenster deiner Seele, haben sie dir ausgestochen und den Hunden vorgeworfen zum Fraß; in die leeren Höhlen haben sie dann eine Maschine eingesetzt, die sie Momentapparat nennen und, Vater vergieb ihnen, womit sie glaubten, die Sterne reichlich ersetzt zu haben, welche du vom Himmel brachtest in deiner Barmherzigkeit, um unsere Finsternis ein wenig damit zu erleuchten" [1]). Wie ist es nun, sind wir so heruntergekommen, und ist es wirklich so schlimm um unsere Kunst bestellt?

Man kann die Schäden und Anmaßlichkeiten der Photographie einsehen und zugeben und doch das Gute, das sie uns für die Kunst gebracht hat, anerkennen. Zunächst ermöglicht sie, ein außerordentlich reiches Studienmaterial zu sammeln, in kurzer Zeit ein Objekt in allen

---

[1]) Karl Stauffer-Bern (Brahm). S. 304.

denkbaren Stellungen, Beleuchtungen, Stimmungen festzulegen, woraus dann wie in induktivem Verfahren das Resultat des endgiltigen erschöpfenden Bildes zu gewinnen ist. Niemand hat sich die Vorteile der Photographie für die künstlerische Arbeit nach dieser Seite mehr zu Nutzen gemacht als Franz Lenbach. Es ist bekannt, daß seine Porträts aus einer großen Menge photographischer Aufnahmen herauswachsen, um die fruchtbarste und erschöpfendste Darstellung zu gewinnen. Gleichwohl tragen seine Porträts den höchst persönlichen Stempel, den keine Maschine, sondern nur der Künstlerblick hervorbringt. Es kommt also alles darauf an, wie man sich der Photographie bedient.

Die Photographie giebt nicht das Leben wieder, sondern immer etwas zu viel und etwas zu wenig; sie giebt eine Art Karikatur des Lebens. Alle Wirklichkeit ist zeitlicher Verlauf von Empfindungen, Stimmungen, Beleuchtungen, Bewegungen. Indem die Photographie einen flüchtigen Moment erhascht und festbannt, hat sie ein Stück abgerissen von einem lebendigen, nur in seinem Zusammenhang und Verlauf verständlichen Ganzen. Ein Amerikaner kam auf die Idee, mittels eines sinnreich ausgedachten Verfahrens rennende Pferde in allen aufeinander folgenden Momenten der Bewegung zu photographieren. Als er die Bilder in Händen hatte und vergleichen konnte, kam er zum Schluß, die Bewegung der Pferde sei bisher völlig falsch wiedergegeben worden. Bewegungen wie die immer von der Kunst wiederholten fand er in seinen Aufnahmen nicht; vielmehr zeigten die

Aufnahmen ganz unerwartete und nie gesehene Stellungen des Körpers. Es fragt sich, ob nun die Künstler umlernen müssen und sich an jene durch die Photographie als authentisch erwiesenen Stellungen halten. Aber an welchen der aufeinander folgenden Momente? Bewegung gemalt, d. h. fixiert, also ein Widerspruch in sich, kann überhaupt nicht anders als konventionell dargestellt werden, nämlich als ein Mittleres, das aus den Kreuzungen zahlreicher verschiedener Bewegungsmomente als ein Ausdrucksvollstes sich ergiebt. Der Wechsel muß in den Zustand einer fruchtbarsten, sprechendsten Geste verwandelt werden. Also kann in diesem Fall die Momentphotographie trotz ihrer Authentizität die kombinierende Thätigkeit der menschlichen Vorstellung nicht überflüssig machen. Porträtmaler kennen sehr gut die Schwierigkeit, ein Gesicht, das nur in der Beweglichkeit seines Muskelspiels und der wechselnden Intensität seines Blickes seinen wahren Geist und seinen Reiz enthüllt, wiederzugeben. Man sagt von solchen Menschen, daß sie keine Photographiergesichter haben. Hier geben nun alle photographischen Bemühungen nur Fragmente und fast Verzerrungen. Das wahre Abbild müßte eine freie Kombination aus diesen Einzelmöglichkeiten sein; es zu schaffen, bedarf es gestaltender Phantasie. So wird der Glaube an die Allmacht der Photographie an dem einfachen Bewegungsproblem zu Schanden.

Das Große dagegen, was wir der Photographie verdanken, ist, daß sie unser Beobachtungsvermögen außerordentlich geschärft hat, daß sie alle Eigenmächtigkeiten

der zeichnenden Hand rücksichtslos aufdeckt. Die Unbestechlichkeit der Photographie machte einen solchen Eindruck, daß man zeitweise alles aufgeben zu müssen glaubte, was man früher mit dem Ausdruck: Komponieren bezeichnete. Ich erinnere mich eines Landschaftsmalers alter Schule, der auf seinen Spaziergängen an irgend einer Stelle plötzlich stehen blieb, seinen Stock in die Höhe hob und damit einen imaginären Rahmen in die Luft schnitt. Dann rückte er innerhalb dieser Umgrenzung die Dinge zurecht; hier mußte ein Baum, um den Durchblick frei zu machen, auf die Seite geschoben, dort das Terrain belebt werden und energischer bewegt; die Architektur der Hauptlinien erhielt ihre besonderen Accente, und so wurde aus Vor-, Mittel- und Hintergrund eine Landschaft komponiert. Aber dieses Korrigieren der Natur blieb nicht bei den allgemeinen Linien stehen, sondern erstreckte sich auch auf die Einzelgegenstände, und besonders da zeigte sich, wie weit die herkömmliche Schule und Routine des „Baumschlag"zeichnens vom Bilde der Wirklichkeit entfernt war. Alles dieses erschien unter der Kontrolle der Photographie als ein sträfliches Besserwissenwollen gegenüber der Natur: genug, es bildete sich in einer seltsamen Affektation naturwissenschaftlichen Verfahrens das Bemühen heraus, das Subjekt wie etwas Störendes ganz auszuscheiden. Man sollte sehen und auffassen lernen, als wenn Auge und Hand höchst feine und unpersönliche Maschinen der Beobachtung wären. Jedes willkürliche Umgestalten sollte vermieden sein wie eine Fälschung; Phantasie zu haben, machte

verdächtig; man fürchtete, daß sie die Objektivität der Aufnahme trübe. Künstler, die in jenem Stadium der öffentlichen Meinung unter den Malern mit der Naturalistik der Wirklichkeitsbeobachtung poetische Absichten verbanden, Erscheinungen wie F. v. Uhde, Robert Haug, erschienen wie mit zwei Seelen begabt, die miteinander ringen. Man hatte gut allerhand einwenden: es hieße die künstlerische Thätigkeit auf die Protokollierung eines Experimentes oder juristischen Augenscheines beschränken, es hieße den Künstler depossedieren und eine Vorarbeit zur Hauptsache machen, wenn man die Phantasie verbanne und nur Thatsachen sammle. Es werde so kommen, wie es jetzt thatsächlich gekommen ist; die verbannte Phantasie werde sich rächen und zu allen Ritzen hereindrängend die dürre Trivialität der objektiven Beobachtung überwältigen. Alles dies mochte wahr sein, und ist in den nachfolgenden Jahren wirklich so eingetreten. Aber dennoch lag gesunder Sinn und Methode in jener Selbstbescheidung. Der Kunst hat sie nicht geschadet, sondern genützt. Die photographische Invasion hat Verheerungen auf einem Gebiet angerichtet, wo die Malerei nicht verantwortlich ist. Dieses Gebiet sind unsere illustrierten Zeitschriften. Es ist sehr viel billiger, aus einem photographischen Negativ eine für den Schnellpressendruck brauchbare Platte herzustellen, als einen Holzstock zu schneiden, und daher kommt es, daß in immer steigendem Umfang für die Illustration von Büchern, Zeitschriften, Zeitungen die Photographie verwendet wird. Nun kann die Photographie z. B. land-

schaftlicher Ansichten nicht anders als eine Menge höchst gleichgültiger Gegenstände mit der Hauptsache zugleich aufnehmen. Was im Gesichtsfeld liegt, kommt auf die Platte, sei es nun ein breiter, langweiliger Vordergrund oder beliebige Zufälligkeiten, die, weil sie überflüssig sind, stören. Die innere Proportion, welche darin besteht, daß die Hauptsachen deutlich werden und das Nebenzeug verschwindet, fehlt diesen Illustrationen auf photographischer Grundlage, und dieser Mangel macht die moderne, billige Illustration zu einem höchst gefährlichen Verderb der Anschauung.

Anders aber lagen die Dinge auf dem Gebiet der Malerei. In dem Augenblick, wo man von dem herkömmlichen Komponierschema absah, hatte man einen Ersatz für die aufgegebenen Accente der Linie in den Accenten von Farbe und Licht. Die notwendige Klarheit und Einheit konnte wiedergewonnen werden. Ja, indem mit der Komposition im Sinne der älteren Schulen eine wesentliche Geistesarbeit wegfiel, konnte das ganze frische Interesse sich dem Licht- und Farbenproblem zuwenden. Diese ehrlichen Naturfanatiker nun legten einen zufälligen, d. h. photographischen Ausschnitt der Naturwirklichkeit zu Grunde, nach dem Zolaschen Rezept, un coin de la nature, vu à travers un tempérament. Und sollte es wirklich nicht möglich sein, aus einem beliebigen Stück Wirklichkeit malerische Nahrung herauszuziehen? Sollte es eine so trostlose Gegend, ein so dürftiges Interieur geben, dem sich nicht etwas abgewinnen lasse, was als eine Bereicherung unseres malerischen Erkennens

wertvoller wäre als die hundertmal gemalten, jedem auch stumpfen Sinn sich aufdrängenden Effekte eines Sonnenuntergangs oder Mondaufgangs? Also man lernte jetzt, auch der linienärmsten und trostlosesten Ansicht malerischen Reiz extrahieren, sie sozusagen malerisch anbaufähig machen. Diese Bemühungen, Holzböden von Dachstuben, oder Rübenfelder oder Regenpfützen malerisch genießbar zu machen, haben etwas Rührendes. Ihr Verdienst erhellt erst ganz, wenn wir sie im Zusammenhang der gesamten Vorwärtsbewegung der malerischen Technik betrachten.

Um eine Verbesserung technischer Ausdrucksmöglichkeiten dreht sich gegenwärtig alles. Die technischen Fragen stehen im Vordergrund. Darum muß dem Laien kurz gesagt werden, was die malerische Technik in sich schließt.

Hierbei muß man ausgehen von dem fundamentalen Unterschied des Naturbildes von seiner künstlerischen Wiedergabe.

Das Gesichtsbild von Gegenständen der Natur und eine Abbildung davon durch ein Gemälde ebener Fläche kann nie identisch sein. Es bedarf vielmehr einer Menge Kunstgriffe, um dem Gemälde etwas wie Täuschung der Wirklichkeit zu verleihen. Kunstgriffe, die die Täuschung des sich vertiefenden Raumes möglich machen, die Farbenwirkungen und Helligkeitsgegensätze so erscheinen lassen, daß sie bei allem Gradunterschied von der Wirklichkeitsthatsache doch eine ähnliche Relation unter sich zeigen und darum eine ähnliche Wirkung machen. Über die

verschiedenen Kunstmittel, die hierzu von den Malern angewendet worden sind und werden, über die Linienperspektive, die Luftperspektive, die Erweiterung der Skala vom hellsten Licht bis zum tiefsten Schatten, hat kein Geringerer als Helmholtz in seinen berühmten Aufsätzen über Optisches in der Malerei gehandelt. Wie diese Mittel angewendet und allmählich gesteigert worden sind, bildet eine wichtige Seite der Kunstbetrachtung. Die Fortschritte der Kunst hängen häufig mit neuen technischen Problemen und Lösungen zusammen. Als den Kern seiner Betrachtungen spricht Helmholtz die Ansicht aus: *Der Künstler kann die Natur nicht abschreiben; er muß sie übersetzen.*

Eine Abschrift würde etwas Halbmechanisches sein; sie erfordert Aufmerksamkeit, damit keine Fehler entstehen, aber sie macht weiter keine Ansprüche an den Geist. Dagegen eine Übersetzung verlangt ein Doppeltes: das volle geistige Verständnis und Technik und Ausdruck der Sprache ganz zu beherrschen. Indem die Feinheit geistiger Anempfindung mit zunehmender Kultur wächst, indem die Ausdrucksfähigkeit der Sprache gesteigert wird, erscheint die Möglichkeit, eine Übersetzung zu vervollkommnen, als eine unbeschränkte.

In einem solchen Stadium wachsender technischer Ausbildung befindet sich gegenwärtig die Malerei. Die Vorwärtsbewegung der Technik entspricht der zunehmenden Feinheit malerischen Empfindens. Wenn einmal Streit und Reklame verstummt sind, wird dies als die bedeutendste Seite moderner Kunstleistung erscheinen; es

wird dann nicht mehr heißen, wir hätten am Ende des neunzehnten Jahrhunderts eine große Kunst besessen; aber es wird feststehen, daß die technische Kunstübung sich auf eine Höhe hinaufgearbeitet hat, die eine gewisse Gewähr dafür bietet, daß wir in aufsteigender Linie sind. Was man jetzt die konventionelle Mache der älteren Richtungen nennt, erscheint uns aus dem Grund so, weil das sinnliche Beobachtungsvermögen außerordentlich gewachsen und gegen Schminke und Fälschung des Naturbildes empfindlicher geworden ist. Die Gewohnheit, bei der Beobachtung strenger zu sein und die kleinsten Thatsächlichkeiten nicht zu übersehen, hat das Auge erzogen, und in diesem Punkt kann ich die Meinung von Adolf Hildebrand nicht teilen, als hätte die Gewohnheit wissenschaftlicher Beobachtung die Anschauung verdorben.

Worauf richtet sich nun diese gesteigerte Beobachtung? Wir sahen, wie der Maler unter Umständen von dem photographischen Bild ausgeht und von dem Komponieren in der früher üblichen Art absieht. Als seine Aufgabe betrachtet er, das Naturbild nach der Seite seiner malerischen und Lichterscheinung zu übersetzen. Die Frage ist, wie weit er in diesem Ringen um den Ausdruck an die Wirkung des Originals herangelangt. Hier sind viele Möglichkeiten offen. Es ist lange üblich gewesen, die Natur zu versüßen und nach dem jeweiligen Zeitgeschmack zu modeln. Die Einsicht, daß das so war, hat zu dem Umschlag geführt, den wir erlebt haben. Ihr andern, hieß es auf einmal, ihr schminkt die Welt, ihr betrügt Leute, die betrogen sein wollen. Aber wir

bringen die Wahrheit ohne Rücksicht und Erbarmen. „Fiat veritas, pereat mundus!“ Wer unbeteiligt diesem Schauspiel, diesem Umschwung zusah, mußte sich sagen, daß im letzten Grund die Wahrheitsfanatiker dasselbe thaten, wie ihre Gegner. Wo man bis dahin konventionell versüßt und verschönt hatte, gaben sie konventionelle Verhäßlichung; ihr Häßlichkeitsempfinden hatte einen demonstrativen Beigeschmack, und ihre Wahrheit zeigte sich als Nüchternheit, Unliebenswürdigkeit und als doktrinärer Nihilismus. Diese Vorliebe für das Häßliche haftet wie eine Zuthat, die von der Polemik des Ursprungs geblieben ist, der modernen Richtung an, aber sie ist ihr ganz und gar unwesentlich. Man kann in Rosa und Himmelblau malen oder Grau in Grau: dies hängt von dem mehr optimistischen oder pessimistischen Temperament des Einzelnen, auch wohl von Zeit und Mode ab. Das wesentliche, worum es sich heute handelt, ist ein anderes. Man geht auf Entdeckungen in den Ausdrucksmöglichkeiten und mutet dem Pinsel Dinge zu, die noch niemand versucht hat, und die noch niemandem früher gelungen sind. Die Ausdrucksmöglichkeit gewisser Stimmungen wird Selbstzweck, und thatsächlich werden Stimmungsreize auf die Leinwand gebracht, die sich früher der Darstellung entzogen, vielleicht eben deswegen entzogen, weil sie in der Natur jetzt erst beobachtet und entdeckt worden sind. Gewisse Dinge werden deswegen heute feiner gemalt, als früher, weil der Beobachtungssinn nach gewissen Seiten erregt und geschärft ist.

In der vordersten Reihe der Entdecker auf diesem Gebiet steht der Maler Max Liebermann. Man muß ein Bild von ihm gesehen haben wie etwa die Düne, über die eine Frau zwei Ziegen führt. Ein mageres, graugrünes Gras sprießt aus dem fahlen Dünensand hervor; die eine Ziege, ein schwarzweiß geflecktes, mageres Tierchen, möchte vom Gras fressen, aber die Frau, die sie am Strick angebunden hält, geht weiter. Bei jedem Schritt, den sie thut, spannt sich der Strick von ihrem sehnigen, fleischlosen Arm zum Hals der Ziege fester; man spürt, wie es dem Tier, das den Kopf zum Fressen abgewendet hat, immer mehr in den Hals schneidet. Darüber ein bedeckter, fahlbläulicher Himmel. Es fröstelt einen; man empfindet die grenzenlose Monotonie dieser Dünenlandschaft, in der vereinzelte Menschen und Tiere die Einsamkeit noch deutlicher machen. Oder ein anderes Bild, eine feuchtdunstige Strandlandschaft, aus der die dunklen Umrisse segelflickender Frauen wie aus einem Silberlicht hervortauchen. Oder eine warme Nachmittagsstimmung, wo die Sonne durch das Laub der Bäume dringend Lichtringe auf dem Boden tanzen läßt. Man kann diese Beispiele aus Werken anderer moderner Maler beliebig vermehren. Viele aus dem Publikum stehen verblüfft vor solchen Bildern und halten sie für abgethan, wenn sie sie häßlich oder doch unsympathisch, nüchtern und gleichgültig finden. Die meisten wissen eben nicht, was diese Maler wollen, und geben sich auch nicht die Mühe, es zu verstehen. Andere aber sehen ein, daß diese Maler auf billige Wirkungen verzichten, die das

Publikum anziehen und ein Bild verkäuflich machen; sie glauben zu verstehen, daß diese Maler zu ehrlich sind, um konventionell Gesehenes zu malen, und daß sie nichts anderes wollen, als sich von dem malerischen Natureindruck so exakt, so rücksichtslos, so energisch Rechenschaft geben, wie es bisher noch nicht versucht und gewagt worden ist. — Die deutsche Kunst hat vor hundert Jahren mit allen Traditionen gebrochen. Man wollte eine neue Kunst. Eine neue Kunst geht erfahrungsgemäß von neuer, eigenartiger Naturauffassung aus. Nicht so die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Sie fing von hinten an. Sie malte Wirkungen, ehe sie die Ursachen kannte, d. h. sie malte Effekte. Deshalb ist sie, von vereinzelten bedeutenden Künstlern abgesehen, gescheitert. Jetzt endlich fangen wir am rechten Platz an, die Natur auf eine neue, originelle Weise im einzelnen zu beobachten. Das weitere wird sich finden.

Nichts liegt diesen Malern ferner als Rücksicht auf Wirkung; sie halten sich zurück von poetischer Wirkung. Wirkung erzielen setzt voraus, daß man die Ausdrucksmittel alle fest zur Verfügung in der Hand habe. Die Maler halten aber beim ersten Schritt; sie studieren erst die Ausdrucksmittel und -Möglichkeiten. Sie halten ihre nächste und dringende Aufgabe für erreicht, wenn sie dem Beschauer einen malerischen Stimmungsreiz derart übermittelt haben, daß nicht zu viel vom ursprünglichen Natureindruck verloren gegangen ist. Es ist demnach so, daß diese Maler im Grund nur Experimente machen. Man kann gewisse Künstler von Ausstellung zu Aus-

6*

stellung verfolgen, wie sie immer einem und demselben Problem nachgehen; sei es nun das Heraufdämmern der kühlen, blauen Farbenskala, wenn das Abendlicht verglommen ist, oder eine beliebige Kombination von Reflextönen, die die Lokalfarben verändern oder vernichten. Neuerdings ist von Paris die Mode und der interessante Versuch ausgegangen, das Licht zu zerlegen. Auf einmal sah man das weiße Licht verschwinden und die Natur in allen Regenbogenfarben vibrieren. Der Bart eines alten Mannes, den man bisher in naiver Gewohnheit als weißfarbig gesehen hatte, mußte sich eine Behandlung mit violetten und blauen Tönen gefallen lassen. Im ganzen lag die richtige Beobachtung zugrund, daß bei gewissen trübenden Dunstverhältnissen in der Luft das Licht wie von einem Prisma gebrochen wird und sich in seine Bestandteile auseinanderlegt. Man darf nicht erstaunen, wenn solche Experimente nachher von Nachahmern doktrinär übertrieben werden. Das Gesunde, das als dauernde Errungenschaft zurückbleibt, wenn die Geschmacklosigkeiten vergessen sind, ist die Eroberung eines Phänomens für das Auge und die Möglichkeit, es künstlerisch wiederzugeben. Bewegtes Laub der Bäume, die Unruhe einer Straße mit Wagen und Passanten kann durch die Art der Behandlung zu einer Täuschung gebracht werden, daß man fast den Luftzug zu spüren meint. Ich sah ein Pastell von Rafaelli in Paris mit den seltsamsten Effekten derart. Von dem Gleichen war ein Strauß Chrysanthemum zu sehen, an dem die feinen langen Blumenblättchen, wie sie nervös

sich hin- und herbiegen, mit einem Geist und einer Wahrheit gegeben waren, daß die Blumen von anderen Malern und Malerinnen daneben steif und künstlich aussahen. Nach dieser Seite haben die technischen Möglichkeiten eine noch unermessene Perspektive. Was den Ausstellungen, zumal der Sezession, so viel Frische und Interesse verleiht, ist zum guten Teil dieses Arbeiten auf noch unbebautem Grund. Man vergißt denn dabei leicht, andere Anforderungen an das Kunstwerk zu stellen, als die einer neuen, glücklich überwundenen Schwierigkeit. Von einem Meisterwerk pflegt man zu sagen, es zeige darin die beste Technik, daß man die Technik überhaupt nicht merke. Heute ist das natürlich umgekehrt; die technischen Dinge stehen im Vordergrund; vielleicht aber werden auf diese Weise bessere Bilder gemalt als die sogenannten Meisterwerke aus den vorangegangenen Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts. Jedenfalls haben die Ausstellungen vielfach etwas sehr Fachmäßiges, als wenn sie für Maler wären und nicht für Laien. In erster Linie wird meistens vom „Metier" geredet, und der Triumph, wieder etwas mehr technisch zu können und damit die Fachgenossen zu verblüffen, entschädigt für das mangelhafte Begreifen des Publikums.

Immerhin wäre es nicht möglich, solche Experimente und Studien für Maler dem Publikum zu bieten, wenn nicht die Bildung und Gewöhnung des Publikums bis zu einer gewissen Grenze dem entgegen käme. Denn auch das Publikum ist von der Neigung wissenschaftlicher Be-

obachtung, von der Lust am Sezieren, von dem Interesse, lieber Stücke und Teile zu sehen, als ein Ganzes, angesteckt.

Psychologische Verschiebungen derart lassen sich nur andeutend belegen. Aber ich meine, der neugierige Reiz, den man vielfach wahrnimmt, hinter die Kulissen zu sehen, ist ein solches Symptom abgeschwächten künstlerischen Interesses. Man muß nur in die illustrierten Zeitungen blicken, um zu bemerken, welch breiten Raum Abbildungen von Szenen in Werkstätten aller Art, Szenen hinter den Kulissen des Zirkus und Theaters einnehmen. Als vor einiger Zeit ein neues englisches illustriertes Blatt angekündigt wurde, brachte der Prospekt nicht einfach die Titelvignette, sondern eine Reihe von Bildern, welche den Artisten an seinem Zeichentisch darstellten, wie er sich abmühte, Skizze um Skizze zu entwerfen und zu einer passenden Vignette zu gestalten. Es giebt (außer dem Kreis der Musikkenner) eine Menge Menschen, die einem Konzert die Hauptprobe vorziehen mit dem Reiz, den Kapellmeister gelegentlich abklopfen zu hören. Erscheinungen solcher Art zeigen eine gewollte Zerstörung der Illusion; man will nicht ein Ganzes künstlerisch genießen, sondern Stücke kennen und wissen. Wäre diese Stimmung nicht vorhanden, es würde kaum zu erklären sein, warum das heutige Reisepublikum in den Bergen mit Vorliebe auf die höchsten hinaufstrebt. Wenn man diejenigen ausnimmt, die bloß zur Gymnastik oder aus Sport steigen, so lockt die meisten offenbar die Aussicht, die am besten orientiert und das

größte Wissensmaterial liefert. Die schönen Aussichten dagegen, die ein bloß ästhetischer Geschmack vorziehen würde, werden oft verschmäht; sie liegen an tieferen Punkten und fast nie an dominierenden Höhen, von denen aus gesehen die Gegenstände ihr Relief verlieren, und die Linien aufhören, sich zu überschneiden.

Doch genug von dieser Zwischenbetrachtung. Mag ein Teil des Publikums Freude haben an der Atelierluft und sich für die Studien der Maler interessieren: die große Majorität sucht Wirkungen und fertige Bilder. Ihr bleibt es gleichgültig, wenn man ihr demonstriert, diese gegenwärtige Richtung sei sehr interessant, ja sie sei als Durchgangsstadium notwendig. Die meisten haben keinen Sinn für diese Abschlagszahlungen an eine bessere Kunstzukunft; vielmehr fühlen sie sich zu Kunstleistungen gezogen, die über das Stadium des Experiments hinaus sind und eine sichere Wirkung äußern, einerlei, mit welchen konventionellen, drastischen oder vulgären Mitteln. Diesem Geschmack entsprechen Pilotys Bilder. Sie sind deshalb des Erfolges sicher, weil der Maler von einer einheitlichen, klaren Vorstellung ausging und alles, unbeschadet mit welchen höchst konventionellen Mitteln, an ein Ziel setzte. Seine Thusnelda im Triumphzug des Germanikus möchte wohl kein Maler von heute, ich glaube wirklich keiner, gemalt haben: so sehr sind wir an der Hand der gesteigerten Naturbeobachtung gegen Unnatur und Pose empfindlich geworden. Aber die Art, wie die Dinge auf diesem umfänglichen Bild gegen einander gestellt sind, die alten

und die jungen Körper, die hellen und die dunkeln Farben, die großen Gruppen der kraftstrotzenden Germanen, der römischen Soldateska und des entarteten Hofes, mögen wir immer die Waden der Germanen ausgestopft finden und das Licht, das über die Szene fließt, eitel bengalisch, — das ganze Arrangement zwingt uns das Zugeständnis ab, daß Piloty wenigstens ein sehr guter Regisseur war. Auch braucht man nur im Publikum der neuen Pinakothek in München herumhören: die Ausdrücke „großartig und wundervoll" schwirren vor diesem Bild nur immer durch die Luft. So unwiderstehlich ziehen diese Theatereffekte. Solche Effekte verschmäht die moderne Richtung. Sie ist ehrfürchtig vor der Natur und bescheidet sich, sie ehrlich in ihren Äußerungen zu studieren. Diese Maler sind Beobachter, wie es in der Litteratur Gerhard Hauptmann in seinen Anfängen war. Mehr darf man von ihnen nicht verlangen.

Die Frage ist aber, ob sie selbst mit diesem unserem Urteil zufrieden sind.

Manche unter den Künstlern dieser Richtung wissen, daß sie Pfadfinder sind, nur Pioniere in einem neuen, noch unerschlossenen Kunsterdteil. Aber nicht jedem ist gegeben, bescheiden zu sein. Aus der natürlichen Selbstgefälligkeit der Gegenwart, aus dem Selbstbewußtsein der Künstler, aus der Gefälligkeit gewisser Kritiker wächst über Nacht eine öffentliche Meinung zusammen, die uns belehren will, wir ständen am Ziel, die Triumph ruft und endlich den Gipfel der Kunst erklommen wähnt.

Wir haben bisher die Wege moderner Maler zu verstehen gesucht; wir haben ihre ehrlichen Bestrebungen bewundert; hier aber stoßen wir auf einen Punkt, wo wir inne halten und überlegen. Sind diese Maler wirklich schon große Künstler?

Man pflegt große Künstler an der Vollkommenheit ihrer Werke zu erkennen. Aber man sagt uns heute, diese Vollkommenheit sei eine Täuschung, man macht einen Einwurf, der uns jeden Maßstab aus den Händen winden will. Immer häufiger hört man behaupten, ein vollendetes Werk sei ein Unding.

Schon in dem Tagebuche von Delacroix sieht man, wie oft ihn die Frage beschäftigt hat, ob man gut thue, ein Bild zu malen, ein fertiges Bild. Das Fertigmalen sei ein anhaltendes Verblassen der ursprünglichen Inspiration. Die Konvention beginne darüber immer mehr, Hand und Pinsel zu führen und den Natureindruck zu verwischen. Daß diese Erfahrung richtig ist, scheint jede Vergleichung aus einem beliebigen Jahrhundert zu bestätigen. Wo man immer Handzeichnungen und Studien neben die entsprechenden Stücke des Gemäldes legt, pflegen im Punkt der Unmittelbarkeit die Studien überlegen zu sein. Wäre es also nicht angezeigt, beim ersten glücklich erlauschten und abgefangenen Natureindruck stehen zu bleiben? Aus Erfahrungen und Betrachtungen dieser Art verdichtete sich das jetzt allbekannte Schlagwort impression zur Parole der modernen Malerei.

Das Maleratelier wurde mit einem Mal als die Heim- und Brutstätte alles Unwahren angesehen; man

bewaffnete sich mit dem Sonnenschirm, um der Natur ja recht nahe auf den Leib rücken zu können. Im Freien, unter dem Sonnenschirm begann die Malarbeit und endete die Arbeit. Kein Pinselstrich, der nicht im Freien aufgesetzt war. Gegen diese neue Übung war zunächst nichts einzuwenden; die Borniertheit begann erst da, wo man dem Künstler glaubte, seine interessante Studie, seine Wiedergabe einer zufälligen Einzelerscheinung sei eine definitive Leistung, wo man ihm sein unter dem Sonnenschirm aufgenommenes Protokoll der Wirklichkeit nicht nur für authentisch, sondern auch für künstlerisch abnahm. Die Borniertheit steigerte sich, wo man andere Künstler, die nicht weniger oft im freien Licht gesessen und die Dinge gesehen hatten, dann aber von Anschauung gesättigt nach Haus gingen und ihre Vorstellungen malten, wo man solche als Romantiker verschrie, als Leute, die „aus dem Gedächtnis" malten.

In diesem Vorwurf steckt ein fundamentaler, verhängnisvoller Irrtum.

Es ist wahr: ganz aus dem Gedächtnis malen, bringt rettungslos den künstlerischen Bankerott; es kann nur zur Schemenhaftigkeit und Unwahrheit führen. Aber das Umgekehrte: zu meinen, man könne ohne die Hilfe des Gedächtnisses malen; ja nicht nur möglich, sondern sogar wünschenswert sei es, bloß mit den Augen und der Hand zu malen, unter Ausscheidung jeder die Objektivität störenden geistig-subjektiven Thätigkeit — das ist nicht minder absurd. Denn hier wird der geistige Anteil am künstlerischen Schaffen verkannt. Wenn man

sich im Geist ein anerkanntes altes Meisterwerk neben ein in seiner Art tüchtiges, modernes Bild stellt, so ist der Unterschied, der sofort gefühlt wird, folgender. Das alte Bild zeigt etwas Ausgereiftes, eine erschöpfende Wiedergabe des Gegenstandes, die durch ihre thatsächliche Gegenwart den Gedanken an andere Ausdrucksmöglichkeiten nicht aufkommen läßt. Dagegen sieht man selten ein modernes Bild, das nicht auch anders sein könnte. Es ist mit anscheinender Hast und Schnelligkeit gemalt und halbfertig stehen gelassen. Gerade als ob die Energie des Natureindrucks, der die künstlerische Konzeption herbeiführt, verblassen und zu schnell erlöschen wollte. Besser ist es unter Umständen und ehrlicher, wenn man ein Bild in dem Augenblick, wo man fühlt, daß die ursprüngliche, starke Naturempfindung schwindet, lieber im Stich läßt, als daß man auf die schiefe Ebene des Schwindelns gleitet. Die Natur selbst verwandelt sich jeden Augenblick. Der Künstler steht vor ihr wie in dem alten Mythus als vor einem Gegner, der beliebige Gestalten annimmt, um dem zu entgehen, der ihn bannen und festhalten will. Gewisse Wirklichkeitserscheinungen sind schon zeitlich zu kurz, um ihnen mit dem Pinsel nachlaufen zu können. Um sie festzuhalten, braucht es etwas anderes als Fingerfertigkeit. Es braucht etwas anderes, um Naturerscheinungen überhaupt ins Künstlerische zu übersetzen: es bedarf auch nicht nur eines großen, weitgeöffneten Auges; es muß vielmehr ein starker Resonanzboden dahinter sein, eine starke geistige Kapazität. So viele moderne Bilder

machen deswegen keinen tiefen Eindruck, weil sie nur erhascht und weil die Gegenstände nicht in ihren gestaltenden Formen begriffen sind. Unser Unglück ist, daß, je mehr das Interesse sich auf sinnlich scharfe Beobachtung warf, die geistige Hälfte künstlerischer Leistung unterschätzt und sogar in ihrer Berechtigung bestritten worden ist.

Was ich in dieser Angelegenheit zu sagen habe, ist vielleicht nicht neu. Dennoch muß es in einer Zeit zur Sprache gebracht werden, wo manche glauben und glauben machen wollen, die Farben*technik* könne die Farben*kunst* ersetzen.

Helmholtz hat den Künstler einmal so definiert: „Wir müssen die Künstler als Individuen betrachten, deren Beobachtung sinnlicher Eindrücke vorzugsweise fein und genau, deren Gedächtnis für die Bewahrung der Erinnerungsbilder solcher Eindrücke vorzugsweise treu ist.“ In einem seiner letzten Vorträge, im Jahre 1892[1]), hat Helmholtz diesen Gedanken dahin ausgeführt, daß die sinnlich künstlerische Anschauung von *Erfahrung* beeinflußt werde. Auch bei unmittelbaren Wahrnehmungen durch die Sinne, findet er, wirken aus der *Erfahrung* hergeleitete Momente mit zur Ausbildung unserer Vorstellung vom Gegenstande. Daraus, daß künstlerische Anschauungen mühelos kommen, plötzlich aufblitzen, daß der Besitzer nicht weiß, woher sie ihm gekommen sind,

---

[1]) Über Goethes Vorahnungen kommender naturwissenschaftlicher Ideen.

folgt durchaus nicht, daß sie keine Ergebnisse enthalten sollten, die aus der Erfahrung entnommen sind und gesammelte Erinnerungen an deren Gesetzmäßigkeit umfassen. Ist aber die Erfahrung eine positive Quelle der künstlerischen Einbildungskraft, und erklärt sie uns die strenge Folgerichtigkeit großer Kunstwerke, so haben wir hier ein deutliches Kennzeichen, daß die künstlerische Darstellung nicht eine Kopie des einzelnen Falls sein darf, sondern eine Darstellung des Typus der betreffenden Erscheinungen[1]).

Wir hören also hier von einer kaum anfechtbaren Autorität die Meinung ausgesprochen, zur künstlerischen Darstellung wirke wesentlich mit: ein treues Gedächtnis und Erfahrung, also ein Ergebnis von Prozessen, die dem Gebiet des Denkens angehören.

Ganz anders lautet aber die öffentliche Meinung unter den jungen Künstlern. Sie übersieht die große geistige Arbeit und hält die leichte, schnelle Produktion für einen wesentlichen Charakterzug künstlerischer Begabung; sie achtet nicht darauf, daß, wenn große Künstler schnell produzieren, die eigentliche Produktion nur der Schlußakt ist, dem eine Menge angreifender Operationen vorangegangen sind. Die landläufige Auffassung spiegelt die bequeme Selbstgefälligkeit solcher wieder, die die Allüren von Genies annehmen, sich von gefälligen Kritikern als der „geniale" Soundso herum-

---

[1]) Über Goethes Vorahnungen kommender naturwissenschaftlicher Ideen. S. 17 ff.

loben lassen, und deren Fingerfertigkeit nie durch die große Selbstzucht des Nachdenkens und fortwährender Schulung geadelt worden ist. In diesen Kreisen pflegt man besonders das Spontane und Inspirierte künstlerischer Thätigkeit zu betonen und zu übersehen, daß die wahren Genies zugleich sehr fleißige Leute sind. Vielmehr wird hier der Künstler wie ein Zauberer hingestellt, der seine Werke vom Himmel herabholt. In einer von Genieanbetung übersprudelnden Abhandlung las ich neulich den ganz verrückten Satz: „Das Genie beobachtet nicht." Gerade das Gegenteil ist die Wahrheit. Das künstlerische Genie beobachtet mit einer Intensität und Ausdauer, von der die Dummköpfe gar keine Vorstellung haben. Die Arbeit, die an der Staffelei oder am Modelliergerüst gethan wird, ist das Allerwenigste. Oft geschieht in anscheinender Unthätigkeit (was man gern das Faulenzen der Künstler nennt) das meiste. Denn jeder Eindruck, an welchem Ort es sei, fordert die Beobachtung heraus. *Deutliche* künstlerische Vorstellungen, auf denen schließlich jede Klarheit der Wiedergabe beruht, setzen unendliche Wiederholungen und Sammlungen von Eindrücken voraus, von denen entfernt nicht alle auf dem Papier oder der Leinwand fixiert stehen müssen. Was aufgezeichnet wird, sind nur einzelne Notate aus einer großen Menge von Beobachtungen. Man pflegt sich bei kunstgeschichtlichen Studien die Entstehung eines Kunstwerkes gern an den Entwürfen und Studien zu vergegenwärtigen, die uns von der Hand des Künstlers übrig sind. Aber gesetzt, diese Entwürfe wären uns in

einem bestimmten Fall vollständig erhalten, wir haben deswegen doch nicht das ganze Material in der Hand. Es ist nicht zu sagen, wie viel zeitlich auseinanderliegende Beobachtungen, wie viele Assoziationen und Erfahrungen zusammenschießen und in einem schließlichen Kunstwerk zu Tage treten. Die vorhandenen Studien auf Papier oder Leinwand verraten uns häufig nur die Stellen, an denen sich der Meister unsicher fühlte und besonderer Vorarbeiten bedurfte. Dieses unausgesetzte Aufsammeln und Verarbeiten von Eindrücken entzieht sich in der Regel der Kontrolle der Außenwelt. Auf litterarischem Gebiet weiß ich ein Beispiel, wo man wirklich der Geistesthätigkeit eines Künstlers in die Karten sehen kann. Es ist der Bericht von Goethes Schweizerreise von 1797, eine Art Skizzenbuch, wo man die ungeheuere Eindrucksempfindlichkeit und die unermeßliche Beobachtungsarbeit Goethes durch viele Wochen hin wie in einem Protokoll verfolgen kann. Wo diese unausgesetzte geistige Arbeit fehlt, wo einer erst im Einzelfall am Modell anfängt, Eindrücke zu sammeln, merkt man es sofort. Was man gestern gelernt hat, kann man nicht heute lehren. Ohne unaufhörliche, geistig-sinnliche Vorarbeit, ohne diese Aufspeicherung immer wieder gesiebter und geklärter Eindrücke kommt nie eine künstlerische Formenanschauung zu stande. Ein junger Mann fragte einmal Goethe, wie er es nur angefangen habe, einen so schönen Stil zu schreiben. Dem jungen Mann schwante bei seiner Frage doch, daß ein solches Talent nicht gerade vom Himmel herunter falle. Goethe antwortete mild und geduldig:

„Das will ich Ihnen sagen, mein Lieber. Ich habe die Gegenstände ruhig auf mich einwirken lassen und den bezeichnendsten Ausdruck dafür gesucht" [1]).

Man soll also nicht nur von der gewaltigen, wunderbaren Produktivität des großen Künstlers reden; ihre Voraussetzung ist die ebenso wunderbare und gewaltige Rezeptivität. Große Künstler können Dinge machen, die noch niemand gemacht hat, weil sie Dinge sehen, die noch niemand gesehen hat, weil ihr Auge die Fähigkeit besitzt, durch die zerstreuende Vielheit nicht zerstreut zu werden, sondern wie der Habicht aus den Lüften auf das, was ihrem Auge nahrhaft scheint, ohne Fehl herabzustoßen, weil sie in nie nachlassender Übung diese Fähigkeit erziehen und steigern und schließlich immer einfacher und fast unbewußt diese Operation wiederholen. Dies heißt dann, die Natur künstlerisch ansehen. Die Bilder der Wirklichkeit gehen im Haupt des Künstlers durch ein Klärbassin, sie werden gereinigt [2]). Die wechselnde Art, wie das geschehen kann, ist das Geheimnis der Künstlerindividualität.

Ich glaube, hiermit bezeichnet zu haben, woran es nach meiner bescheidenen Auffassung der modernen Kunst einstweilen noch fehlt. Sie ist noch ganz absorbiert von dem Bemühen, Studien zu sammeln und Beobachtungen und schätzbares Material; sie ist eben noch jung. Es

---

[1]) Aus den Erinnerungen Stickels im Goethe-Jahrbuch VII. (1886). S. 233.

[2]) „Reinigen" ist der Ausdruck, den Adolf Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst, S. 43, braucht.

mangelt ihr Erfahrung, Gedächtniskraft, Tiefe und Kapazität, um Werke von nachhaltiger, poetischer Wirkung zu erschaffen.

Vielleicht darf ich hier einer persönlichen Erinnerung Erwähnung thun.

Vor einiger Zeit betrat ich nach längerer Pause zum erstenmal wieder die Tribuna der Uffizien in Florenz. Ich hatte mich die Zeit her mehr für moderne Kunst und die ihr geistig näher stehende Art des Quattrocento interessiert und darüber, wie es so die Einflüsse von Zeit, Umgebung, Mode und Schule mit sich bringen, die Fühlung mit den großen Werken des sechszehnten Jahrhunderts etwas verloren. Jetzt aber, halb unerwartet und plötzlich vor Raphael und Tizian gestellt, bekam ich doch zu spüren, warum man diese Leute die großen Meister nennt. Die Klarheit und Souveränetät, mit der sie sich aussprechen, geht über alle Begriffe. Auch wo die Gegenstände der Darstellung unserem Interesse ferner gerückt sind, verleiht die Kraft der Gestaltung diesen Werken eine unverwüstliche Jugend. Was jene Meister wollten, konnten sie völlig, und sie wußten genau, was sie wollten. Deshalb ist ihre Formengebung so erschöpfend, die Kunstwirkung eine so unmittelbare. Diese Einsicht war mir so schlagartig neu aufgegangen, so betäubend und so sehr den Bann jedes angewöhnten Empfindens sprengend, daß ich mich wie zur Erholung und zum Ausruhen in einen Winkel des Saales zurückzog. Ich begann, zur Zerstreuung, die Personen, die Fremden, die eintraten, verweilten und wieder hinausgingen, zu mustern,

erst halb gleichgültig, dann mit steigender Aufmerksamkeit. Denn der große Eindruck der alten Bilder, der in mir nachzitterte, schob sich dazwischen, und ich fing an, die Bilder an den Wänden und die Menschen im Saal zu vergleichen. Das erste, was auffiel, war die blasse Gesichtsfarbe der Lebenden; selbst die geröteten Gesichter der Nordländer erschienen blutarm und durch das Tageslicht von grünlichen Reflexen entstellt neben den Porträts an der Wand, die wie Götterbilder heruntersahen. Wenn man dann die Erscheinungen im einzelnen durchging, vom Schnitt der Kostüme bis zur Art der Kopfhaltung und Bewegung, wie sie vor den Bildern sich betrugen, wie sie sprachen oder schwiegen, wenn man nach einer Weile glaubte, die Nationalität erraten zu können, die soziale Klasse, der sie angehörten, vielleicht auch die Berufsstellung, so hatte man wohl ein Gefühl davon, was unsere Maler von heute reizt, Eindrücke solcher Art auf die Leinwand zu bannen. Nichts anderes als die momentane, von jeder Pose, von jedem Sichbeobachtetwissen freie Natürlichkeit; statt Arrangement Frische und unmittelbare Empfindung; statt monumentaler Ferne vertrauliche, sympathische Nähe. Sah man nach solchen Beobachtungen wieder zu den alten Meisterwerken an den Wänden hinauf, so entdeckte man etwas, was zuvor verdeckt geblieben war. Wenn ein alter Meister eine Gestalt in Purpur kleidet, so geht er der Konsequenz der naturalistischen Färbung aus dem Weg; Purpur würde den benachbarten Fleischton grün machen. Der Meister that also, was damals alle Leute der Gesell-

schaft, die er zu malen hatte, thaten: er korrigierte die Natur, er schminkte seine Figuren. Die Töne werden vertieft und die Störungen weggeschminkt. Daher erscheinen dann in der göttlichen Pracht ihrer Glieder, in dem Prunk von Haltung und Kleidung jene Gestalten in eine höhere Sphäre erhoben. Alles wird zur Wirkung eines erhöhten Daseins aufgeboten, alle Mittel einer hochstehenden Kunst mit unglaublicher Sicherheit in den Dienst dieser Auffassung und Naturbehandlung gestellt. In dieser Auffassung, die bewußt von der Wirklichkeit abweicht, schienen mir die Bilder an den Wänden der Tribuna zu einer großen Familie zusammenzuwachsen; die tiefgehenden stilistischen Unterschiede der alten Meister schienen zu verschwinden; dagegen schienen diese Werke gegenüber der Erregbarkeit, Feinheit und Treue modernen Empfindens etwas Allgemeines, fast Charakterloses zu bekommen, etwas typisch Amtsmäßiges, als seien sie da, um zu glänzen und bewundert zu werden.

Meine Vergleichung zwischen den Bildern an den Wänden und den modernen Bildern meiner Phantasie ließ mich also gewisse Eigentümlichkeiten der alten Meister besser gewahren, ja sie vom modernen Standpunkt aus als Mängel erscheinen. Mein Respekt vor den alten Meistern wurde dadurch zwar nicht vermindert. Mag ihre Naturauffassung, ihr künstlerisches Ideal ein anderes sein, ein uns fremdes: ein Meister bleibt immer ein Meister. So bewundern wir die Werke der antiken Plastik und werden sie bewundern, obwohl das antike Ideal nicht mehr das unserige ist.

7*

Denn das muß man zugeben und feststellen: die Naturauffassung ist eine ganz andere geworden; was die alten Meister wollten, wollen unsere Künstler nicht mehr. Was wir aber wollen, das andere, das Neue, das können wir noch nicht, noch nicht im vollen Umfang. Und so ist moderne Kunst einstweilen ein Land der Verheißung. Man kann wohl ahnen, was modernen Malern als Ideal vorschwebt, aber was ihm an Formenerfüllung fehlt, ist noch unendlich viel. Ein gut auf die Leinwand gebrachter Eindruck ist doch nur der Anfang; es ist eine Möglichkeit unter hundert, unter tausend. Das schließliche Kunstwerk ist die Quintessenz dieser tausend Möglichkeiten; denn das Kunstwerk erscheint nie wie eine Möglichkeit, die Spielraum läßt, sondern wie eine exkludierende Gewißheit.

Wenn man einem Modernen sagt, sein Werk sei nachlässig, fragmentarisch und unfertig in der Formengebung, so kann man wohl die rechtfertigende Antwort hören, auch die Alten seien häufig über den gleichen Mängeln zu ertappen. Man kann das zugeben. In der alten Pinakothek in München hängt ein Bild von Rubens, auf dem der Maler seine zweite Frau mit dem Kinde gemalt hat. Es ist ein sehr berühmtes Bild; die Frau ist sitzend dargestellt, sie hat das Kind auf dem Schoß, und das Kind ist nackt und hat nur ein Federhütchen auf dem Kopf. Ein Maler sagte mir einmal vor diesem Bild, die Frau sitze nicht richtig auf dem Stuhl, und das Kind sitze nicht richtig auf dem Schoß. Ich glaube, daß der Maler, der das bemerkte, recht hat.

Aber die Schönheit der in einander verdunstenden Farben der Kleiderstoffe und Körper ist so vehement, daß man dem Künstler nachsieht, was er im Feuer seines künstlerischen Gefühls vernachlässigt hat. Was die Alten derart sündigen, entspringt häufig aus Sicherheitsgefühl; sie wissen, daß sie das auch können, sofern es ihnen darauf ankomme. Moderne Nachlässigkeit ist nicht Kraftüberschuß, sondern häufig Unvermögen und Erlahmen vor dem Ziel.

Daß das so ist, kann niemanden wundernehmen. Die deutsche bildende Kunst unseres Jahrhunderts ist nach vielen Irrtümern spät auf den Weg gekommen und findet sich noch weit vom Ziel. Der Messias unserer Kunst ist noch nicht da und vielleicht nicht einmal sein Vorläufer. So lang, bis er kommt, wird man noch in die Tribuna pilgern, wenn man Kunst sehen will, die ihre Sprache völlig beherrscht, und man wird selbst das in Kauf nehmen, daß sie dem modernen Empfinden nicht mehr voll entspricht.



IV.

Die Vorherrschaft der Landschaftsmalerei.

Daß der Mittelpunkt alles künstlerischen Studiums die menschliche Gestalt sei, ist eine Wahrheit, die fast zum Gemeinplatz geworden ist. In der That kann die menschliche Gestalt diese Bedeutung niemals verlieren; ihr kann kein Kopernikus drohen, der in der allgemeinen Erkenntnis die Erde aus ihrer Zentralstellung verstieß. Die Kunst wird immer von dem menschlichen Körper ausgehen; denn hier ist die Grammatik der organischen Form gegeben. Wer sie studiert hat, wird nicht mehr mechanisch Linien und das Licht- und Farbenleben körperlicher Flächen, wie er sie zufällig erhascht, nachplappern: er wird die künstlerische Sprache beherrschen. Er wird Werke schaffen, wie die Natur selbst, aber in seiner Sprache. Man hat bis jetzt keinen

anderen Gegenstand des Studiums gefunden, der so reiche Funktionen erfüllte, daß ihm eine ähnlich erschöpfende Einsicht abgewonnen werden könnte. Von dieser Wahrheit sind auch die heutigen Künstler überzeugt, und einer der Modernsten, Max Klinger, giebt ihr in seiner Schrift: Malerei und Zeichnung[1]) folgendermaßen Ausdruck: „Der Kern- und Mittelpunkt aller Kunst, von dem sich die Künste in der weitesten Entwicklung loslösen, bleibt der Mensch und der menschliche Körper. Es ist die Darstellung des menschlichen Körpers, die allein die Grundlage einer gesunden Stilbildung geben kann. Alles, was künstlerisch geschaffen wird, in Plastik wie Kunstgewerbe, in Malerei wie Baukunst, hat in jedem Teil engsten Bezug zum menschlichen Körper. Die Form der Tassen wie die Bildung des Kapitäls stehen jedes in Proportion zum menschlichen Körper. Auf dem Verständnis und der gleichmäßigen Ausbildung dieser Verhältnisse allein kann eine selbständige Naturauffassung sich entwickeln. Denn wie kann ich ein Nebending charakteristisch vereinfacht darstellen, wenn ich die Hauptsache, auf die es Bezug hat, nicht charakteristisch zu formen weiß. Wer eine Hand nicht zu bilden weiß, wird auch keine Handhabe darstellen können, ausgenommen, er stiehlt anders woher. Und so leben wir heutzutage in jeder Kunst auf Raub. Das Studium und die Darstellung des Nackten sind das A und das O jeden Stils." Und weiter: „Man überblicke die Stilarten aller Zeit,

---

[1]) S. 40f. der ersten Ausgabe.

und man wird ohne weiteres erkennen, daß jede selbstbewußt auftretende Kunstepoche den menschlichen Körper auf ihre Weise aufzufassen und zu bilden wußte. Ägypter oder Grieche, Japanese oder Renaissancekünstler haben jeder die einfache menschliche Form, die sich doch seit Jahrtausenden gleichgeblieben ist, . . . präcis und selbständig aufzufassen gewußt. Das allen gleiche Vorbild tritt für jede Zeit als eigene Person und Charakter auf."

Die moderne Kunstepoche giebt diese Wahrheit zu, aber der Aufforderung, die sich daraus ergiebt, folgt sie im großen und ganzen nicht. Insbesondere ist die moderne Malerei, seit sie die Periode der Nachahmung älterer Kunst hinter sich hat, nicht von der menschlichen Gestalt ausgegangen, sondern von der Landschaft. Die Landschaftsmalerei und ihr Einfluß beherrscht unser heutiges Kunstschaffen; das Eigentümlichste unserer neuen Kunst ist auf diesem Boden erwachsen, und das Nichteigene, das der Fremde Entlehnte steht erst recht unter dem gleichen Zeichen. Denn die französische Kunst, von der die unserige Jahrzehnte lang die Parole empfangen hat, geht in ihrer modernen Phase auf Millet und die Schule von Fontainebleau zurück, welche um die Mitte unseres Jahrhunderts die Landschaftsmalerei auf neue künstlerische Grundsätze gestellt und so das Landschaftsbild als maßgebenden Faktor an die Spitze der modernen Kunst erhoben hat. Von den glänzenden Namen, von den großen Werken dieser Schule will ich hier nicht sprechen, auch nicht von den Gründen, die in unserem

überbildeten, nach Natur lechzenden Jahrhundert die herrliche Blüte dieses Kunstzweiges erklären mögen. Die Thatsache, daß die Landschaft den breitesten Raum im heutigen Kunstschaffen einnimmt und der beste Teil desselben ist, soll hier voranstehen, um uns zu einer Betrachtung über die Folgen dieser Veränderung weiterzuleiten. Denn unsere ganze Kunst hat die Wirkung dieses Umschlags erfahren. Nachdem die stolze Historie die Landschaft nicht einmal als Lehrgegenstand unserer Akademieen geduldet hatte, ist die Landschaft auf eigenen Füßen groß geworden und hat begonnen, die gesamte Kunst umzugestalten. Denn es ist keine Frage, daß die anderen Stoffgebiete der Malerei durch diese Machtverschiebung beeinflußt worden sind. Die Grundsätze und Absichten der Landschaftsmalerei sind einfach auf die übrige Malerei übertragen, die gesamte Malerei in eine Milieumalerei verwandelt worden. Angesichts dieser Thatsache und bei aller Bewunderung moderner Landschaftskunst darf sich doch das Bedenken hervorwagen, ob die erzieherische Rolle, die ihr zugefallen ist, eine heilvolle sei, ob die übrige Kunst sich unter ihrer Herrschaft wohl befindet. Vielleicht wird die Landschaftsmalerei einmal als der eigentümlichste Ruhmestitel der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts gelten, aber das hindert nicht die Überzeugung, daß ihre erzieherische Kraft für den Künstler sehr einseitig und gering ist, daß unsere Kunst unter dieser Hegemonie leidet.

Das Ziel der Landschaftsmalerei ist in mancher Beziehung dem der Figurenmalerei entgegengesetzt. Der Figurenmaler geht von der Einzelgestalt aus, und sie

bleibt Hauptsache, auch wo Gruppen und reiche Kompositionen gebildet werden. Der Landschaftsmaler dagegen geht nicht vom Einzelgegenstand aus, sondern von der Relation der Gegenstände, d. h. von ihrem gegenseitigen Sichbedingen und Aufeinanderwirken. Dies war immer so, in der Linienkomposition der italienischen Landschaft so gut wie in der koloristischen der Holländer. Aber seit wir gegen das Konventionelle empfindlicher geworden sind, nachdem der sogenannte „braune Baum", der bewirken sollte, daß das Bild gut „zurückgehe", aus unseren Bildern verschwunden ist, seit die atmosphärischen Erscheinungen von Licht und Luft genauer erfaßt sind und in ihren feinsten Wirkungen wiedergegeben werden, hat sich dieser unterscheidende Charakter der Landschaft noch gesteigert. Mag man immer noch einen einzelnen Gegenstand in der Natur, einen Baum z. B., studieren: das Wesentliche bleibt die Gesamterscheinung, wie sie durch die umgebenden Einflüsse herauskommt, und von der der Einzelgegenstand nicht einen ablösbaren Teil, sondern ein organisches Glied bildet. Daher die weise Regel, daß man an einem Landschaftsbild zuerst den Himmel malen solle; denn von seinem Licht oder seinen Wolkenschatten, seiner Helligkeit oder Trübung, seiner Klarheit oder Bedecktheit hängt die Erscheinung der Landschaft unter ihm völlig ab. Man kann von dieser Seite die Landschaft mit dem Vorwiegen des Orchesterstils in der modernen Musik vergleichen. Die Instrumentation ist der eigentliche Stimmungsfaktor geworden, dem selbst die menschliche Stimme sich unter-

ordnen muß. So hat auch die Landschaft in der durchgängigen Verkettung ihrer Ausdrucksmittel etwas Polyphones, was in der Wirkung auf einen musikalischen Akkord hinausläuft. Wie der Instrumentalstil auf die Oper, so ist der Landschaftsstil auf das Figurenbild übertragen worden. Von diesem Augenblick an wurde die Gestalt, einerlei, in welchen Größenverhältnissen sie gemalt war, zur Staffage herabgedrückt, und die eigentümliche Respektlosigkeit vor der Figur begann, die unsere heutige Kunst charakterisiert.

Die klassischen italienischen Maler haben die optischen Erscheinungen, um die es sich hier handelt, nicht gemalt und wahrscheinlich überhaupt nicht wie wir Nordländer gesehen. Trotzdem Licht und Luft den Umriß und die Lokaltöne aufs stärkste affizieren, haben sie im Freien stehende Figuren dennoch mit der ungebrochenen Kraft der Farbe und so auch in den tieferen Gründen mit ausgesprochener Modellierung behandelt, die Landschaft aber lediglich als Hintergrund wirken lassen. Wir dagegen sind so ganz mit den Problemen der Luftperspektive beschäftigt, daß uns die Figur nur mehr ein Landschaftsstück geworden ist, wie ein beliebiges Gewächs, und während die Alten die Hintergründe malten, als wären es Vordergründe, machen wir umgekehrt auch die Vordergründe so konturschwach wie die Hintergründe.

Die Pleinärbewegung war das Signal dieser neuen Wendung. Sie ergoß sich mit rücksichtsloser Heftigkeit über Landschaft wie Figuren. Wie eine Sündflut schien das eindringende freie Licht aus allen Winkeln Halb-

dunkel und Dunkel zu scheuchen und alle „braunen Saucen" fürderhin unmöglich zu machen. Man konnte meinen, man hätte sich bisher getäuscht, daß man Farben, geschlossenes Licht, begrenzten Umriß wahrzunehmen glaubte statt auflösender Reflexe und bleichender Lichtströme; man glaubte, das Atelier sei an all diesen Irrtümern und Sünden schuld, und man brauche nur einen großen Sonnenschirm zu nehmen und im Freien zu malen, so werde man von allen Vorurteilen und Lügen erlöst. Man begann wie unter einem Zwang, sich an die neue Art des Sehens zu gewöhnen und für anderes die Augen zu schließen. Man redete sich vor, Kontur und Zeichnung, Lokalfarbe seien Irrtümer vergangener Kunstperioden. In welche einseitige Gewöhnung einen die neue Richtung einsperrte, welche Scheuklappen sie dem Gesichtssinn vorlegte, wurde mir plötzlich klar, als ich in jenen Tagen der Pleinärhochflut eine Orientreise antrat, wo man denn nicht nur aus der Gewohnheit des äußeren Lebens, sondern auch aus den Gleisen des Denkens und Empfindens herausgeschüttelt wird. Hier fand ich in den überdeckten Bazaren orientalischer Städte den herrlichsten Glanz der Farben und in den nischenartigen Läden und in den Werkstätten ein Halbdunkel, daß der ganze Rembrandt lebendig wurde. Das Pleinär mit seinen ungeheueren Fensterscheiben, das aufdringliche Außenlicht, das selbst die Innenräume durchflutet, war also nicht überall. Darnach sah ich in der trockenen Luft des Nilthales auf den hohen Dämmen, die den Fluß begleiten, Figuren stehen, die scharf wie mit der Schere aus der Luft herausgeschnitten waren. Da wurde

mir die Lehre, Kontur und Zeichnung sei ein Aberglaube und überwundener Standpunkt, zweifelhaft. Oberägypten ist z. B. ein Land, wo es nie regnet; der feuchte, dunstartige Schleier über den Dingen ist dort nur selten zu sehen. Aber nirgends konnte einem der Zwang gewisser Anschauungs- und Sehweisen deutlicher werden, als wenn man selbst dort Maler nach Motiven jagen sah, die der Norden täglich in Fülle bietet, die man aber im tiefen Süden *suchen* muß, um sie zu finden. Die neue Anschauung kam aus dem Norden und seinen feuchten Tiefebenen und Mooren. Dort, in Holland, aber auch in Venedig, wo die fortwährend starke Verdunstung der Wasser die Formen zerfließend erscheinen läßt, zaubert selbst der helle Tag jenen angenehmen Farbendämmer vor, der den Sinnen ebenso süß schmeichelt, wie er die Hand von der strengen Zeichnung entwöhnt. Hier ist denn die *landschaftliche* Behandlung der Figur zu Hause; hier hat schon Rembrandt angefangen, den Menschen als ein corpus vile zu behandeln, um Lichteffekte an ihm zu demonstrieren. Nie ist aber die Abhängigkeit der Figur von dem umgebenden Licht- und Luftmilieu so rücksichtslos und doktrinär durchgeführt worden, wie in den jüngsten Jahrzehnten.

Ab und zu trat ein Kritiker auf, der über einige Erfahrung verfügte, wie Ludwig Pfau, und tadelte, daß es Mode werde, die Figuren *gegen* das Licht zu stellen. Jeder weiß, daß, wenn man in einen von hinten beleuchteten Raum tritt, in dem Personen mit dem Rücken gegen die Fensterwand stehen, es im Anfang unmöglich

ist, die Gesichter zu erkennen. Wer also Figuren malen will, müßte die Lichtquelle so annehmen, daß die Gestalten deutlich werden, und nicht nur die Silhouette sichtbar wird. Eine solche sehr einfache Kritik war zu jener Zeit erfolglos. Denn es kam dem Maler nicht darauf an, die Figuren um ihrer selbst willen zu malen: sie sollten ihm lediglich als Experimentierobjekte für Lichtwirkungen dienen. Die Figur also durfte im Raum keinen anderen Anspruch erheben als ein Stuhl oder ein Baum. Sie war der homo sapiens Linné, mußte sich aber hüten, von ihrer Sapienz Gebrauch zu machen oder ein höheres, geistiges Interesse zu verraten, ein anderes als ein Kohlkopf oder ein Schrank. Die Figur mußte still halten und sich alles gefallen lassen. Als es aufkam, die Sonnenlichter zu malen, die sich durch ein Laubdach stehlen und auf dem Boden einen so reizend spielenden Tanz aufführen, da setzte man auch Figuren unter die Bäume. Das Licht macht natürlich nicht Halt vor ihnen, und wenn ein solcher Lichtklecks auf ein Gesicht traf, so sah es jedesmal aus, als habe das Licht eine Ohrfeige ausgeteilt. Es hängt mit diesem Herabdrücken der Figur unter das landschaftliche Milieu zusammen, daß die Maler vorzogen, den Menschen in seinen gebundeneren Daseinsformen zum Gegenstand zu nehmen. Millet hatte nur Bauern gemalt, und so hat die ganze Richtung das vegetative Dasein des Menschen bevorzugt. Hier sind denn harmonische, ja höchst bedeutende Wirkungen erzielt worden. Die Verkehrtheit tritt aber da hervor, wo der dargestellten Figur ein

freieres Dasein eignet, wo sie selbständige geistige Bedeutung besitzt, oder wo ihre Wiedergabe Selbstzweck ist, wie im Porträt. Hier das Äußerliche und Accessorische bevorzugen, heißt einen Menschen als Gedankenstrich zwischen Kostümstücke und Möbel, zwischen Bäume und Himmel setzen. Es ist mir ein Porträt erinnerlich, auf dem dicht neben den Kopf der in einem Garten stehenden Figur ein beleuchteter Lampion gemalt war, der das Auge blendete. Will man solche Effekte malen, so ist es Unsinn, ein Porträt dazu zu mißbrauchen. Die Porträts dieser Schule, sowohl der Licht- als der Farbenmaler, lösen das Individuelle und geistig Unterscheidende in ein Spiel verschiedenartiger Komponenten auf; die Extravaganz dieses malerischen Vortrags drückt das Relief — auch das geistige Relief — ein und kommt im Ausdruck nicht über die sinnliche Wirkung einer Mosaik- oder Teppichfigur hinaus. Die Aktfiguren sind oft von einem solchen Bad von Reflexen umspült, daß man überhaupt den Eindruck eines Körpers kaum erhält.

Der siegreich beendete Kampf gegen das alte Historienbild hat nun dazu geführt, daß die gesamte Figurenmalerei ins Wanken und unter den Bann der Landschafts- oder Milieumalerei geraten ist. Wir erleben, daß Darstellungen von ununterdrückbarer geistiger Bedeutung, daß eine Kreuzigung oder Grablegung zu einer Landschaftsstaffage herabgedrückt wird; wir erleben das untrüglichste Symptom der Stillosigkeit, daß Hauptsachen nur noch Vorwände bilden, und Nebensachen Selbstzweck werden.

Wenn Raphael seinen Ezechiel malte und die sixtinische Madonna oder Tizian seine Assunta, alles Darstellungen, auf denen Gestalten im freien Himmelslicht zu malen waren, so sahen sie von der Wirklichkeit ab. Ein moderner Maler würde an der Assunta, die irdisch und dunkel in einen Goldäther von unsäglicher Leuchtkraft emporsteigt, die falsche und unwahre Behandlung tadeln. Auf diesem leuchtenden Grund sollte man die dunkle Körpermasse und den Kopf nur als Silhouette von der flutenden Helligkeit sich abheben sehen. Jene alten Meister aber haben Köpfe und Figuren durchmodelliert; vielleicht war ihnen der seelische Ausdruck und das Leben der Gestalt zu wichtig, als daß sie sich mit dem mystischen, aber vagen Gegensatz dunkel geballter Körper und des magischen Lichtes hätten begnügen mögen. Die Pleinärempfindlichkeit der modernen Kunst kannten sie noch nicht. Woran wir uns abmühen, und wobei wir ein Stück vorwärts zu kommen hoffen, war für sie noch kein Problem. Lebten sie heute, so würden sie sicher eine andere Lösung geben, als die des sechszehnten Jahrhunderts war, aber als große Meister würden sie nicht in den trivialen Naturalismus verfallen sein. Denn Meisterweise ist, auf Grund der geltenden Naturauffassung Großes groß und poetisch wiederzugeben.

Einseitige Ausdrucksmittel sind mehr als einmal in der Entwickelung der Kunst verfolgt worden. Aber eine solche Entartung der Figurenmalerei, wie sie uns heute durch den dominierenden Einfluß der Landschaft und

ihrer atmosphärischen Probleme bedroht, ist vielleicht ohne Beispiel. Nur Dummköpfe behaupten, aus der Geschichte sei nichts zu lernen, und glauben, es fange irgendwo in der Geschichte ganz von vorn an. Anderen mag die Frage erlaubt, ja geboten scheinen, wie ähnliche, wenn auch minder radikale Bewegungen in früheren Zeiten verlaufen sind.

Es sind die Venezianer Künstler, die hier die nächstliegende Analogie darbieten. Die Erfahrung und Einsicht, daß die größten Kunstwerke da entstehen, wo in der künstlerischen Vorstellung die verschiedenen Erscheinungsweisen der Dinge, wo Farbe, Licht, Form sich gleichmäßig durchdringen und vereinigend steigern, diese Einsicht ist in der venezianischen Schule der Bevorzugung der Farbe gewichen. Die Farbe wird das Ideal dieser Kunst; ihr werden alle neuen technischen Errungenschaften dienstbar gemacht. Als Lionardo da Vinci die Helldunkelbehandlung in die Malerei einführte und damit die Modellierung der Körper auf den höchsten Grad der Feinheit brachte, haben Correggio und die Venezianer seine Entdeckung übernommen, um den Reiz des Kolorits zu steigern; sie eigneten sich die neue technische Entdeckung nicht in ihrer ursprünglichen Bedeutung, sondern als ein Schönheitsmittel an. Ein Kenner, wie H. Ludwig, dem niemand in technischen Dingen die Kompetenz bestreitet, bemerkt darüber: „Lionardo schuf sich das Mittel des Helldunkels, um durch lange Abschattierungsskalen die kontinuierliche Form bis in ihre sanftesten Ausweichungen zu verfolgen und zu charakterisieren; er will das Detail

der Formengebung höher ausbilden. Jene anderen aber übernahmen es um des malerischen Reizes willen, in aiuto del colore [1])." Vasari machte aus diesem Grunde dem Tizian den Vorwurf mangelhafter Zeichnung und durfte es. Wir Modernen dürfen diesen Vorwurf nicht nachsprechen. Denn die großen Venezianer besaßen bei all ihrer Vorliebe für die Farbe einen solchen Schulsack von Formenkenntnis und -Studium, fanden auch die Forderung solcher Kenntnisse weiterhin so selbstverständlich, daß ihre Schule kräftig blieb, ja lebensfähiger als die anderen italienischen Schulen. Noch Tiepolo im vorigen Jahrhundert, der in der Auflichtung der Schatten durch die umgebende Atmosphäre, in der Helligkeit des Vortrags und in der Losgebundenheit der Farbe uns am weitesten die Hand entgegenstreckt, wie stark ist er im Figürlichen gegen die Heutigen! Ob wir seine Gestaltenfülle in Venedig oder in unserer Nähe im Würzburger Schloß darauf ansehen, die sprudelnde Lebendigkeit, die kecke Sicherheit seiner Gestaltung erscheint überall ungeschwächt. Dennoch folgte auch hier ein Umschlag, auf den Farbenüberschwang der Malerei (die Farbenseligkeit, sagt einmal Feuerbach von Tiepolo) die Farblosigkeit der Plastik. Denn das scheint mir sicher, obwohl unsere Bücher der Kunstgeschichte nichts davon wissen: nicht Tiepolo ist der Schluß der altvenezianischen Kunst, sondern Canova.

---

[1]) H. Ludwig, Über die Grundsätze der Ölmalerei. In der neuen Ausgabe besonders S. 231 ff.

Was wäre nun aus dieser Analogie zu lernen? Der genannte Kenner H. Ludwig hat bemerkt, die ganze Frage sei, daß sich das Kolorit nicht von guter Formengebung trenne. Wo das Kolorit als Zweck den Maler zu beherrschen anfange, entstehe eine Gefahr; denn es gebe Gelegenheit, Nachlässigkeiten zu verstecken. So konservativ wie die Venezianer bei allem Radikalismus der Farbe waren, sind wir längst nicht mehr. Die Nachlässigkeiten der Zeichnung überschreiten jedes Maß. Durch den Einfluß der landschaftlichen Stimmungs- und Milieumalerei sind wir in eine Demoralisation geraten, die um so gefährlicher ist, als bei uns keine Reserven wohlgepflegter künstlerischer Traditionen vorhanden sind, die abseits von den Tagesmoden das Körperstudium um seiner selbst willen genügend pflegen. Es fällt mir dabei die Geschichte eines Architekturmalers ein, den ich als vergnügt arbeitenden Künstler in Rom kannte, nachher aber in großer Verstimmung in Venedig wiederbegegnete. „Ich bin gezwungen, eine Weile hier zu arbeiten, aber ich halte es kaum aus," sagte er. „In Rom habe ich die Ruinen gemalt; wenn etwas nicht im Blei saß oder ein Gewölbrest unrichtig gegeben war: die Mauer konnte ausgewichen sein; es waren ja Trümmer. Hier aber heißt es konstruieren, messen; alles muß in der Perspektive genau sein. O diese Kirchen, wenn sie nur zerstört wären!"

Wir stehen also vor der Thatsache, daß die Vorherrschaft der Landschaftsmalerei den Sinn für gute Zeichnung und Strenge der Formengebung in diesem engeren

8*

Sinne tötet und damit dem „Künstlertum" von Leuten Raum giebt, die nichts gelernt haben, aber von der allgemeinen Nachlässigkeit geduldet werden. Unter diesen Umständen haben wir ein- und das anderemal den Fall erlebt, daß Künstler, die die großen Lücken ihres Könnens gewahr wurden, von der Malerei zur Plastik übergingen. In einem Zustand, wo so viele Bilder gemalt werden, die nur wie eine geordnete Palette aussehen, verliert sich leicht der Glaube, es könne überhaupt in der Malerei etwas wie Zeichnung gefunden werden. Kommendes vorhersagen wollen, ist allemal mißlich. Doch wäre nicht unmöglich, daß uns aus diesem malerischen Chaos ein Aufschwung der Plastik rettete.

Die Vernachlässigung des Körperstudiums hat Max Klinger, dessen nachdrückliche Worte zu Gunsten dieses Studiums wir gehört haben, unter anderem darauf zurückgeführt, daß zwischen Kunst und Leben ein schädigender Widerspruch bestehe; die Kunst fordere das Nackte, aber in öffentlichen Werken sei es verpönt. Wie könne also der Künstler leisten, was er dem Publikum doch nicht zeigen dürfe? Diese Frage ist ernsthaft genug und erfordert Überlegung. Die Prüderie der öffentlichen Meinung, die das Nackte nicht dulden will, wäre schuld, daß unsere Künstler das Studium, das unter allen das wichtigste für sie ist, vernachlässigen. Diese Prüderie wäre also dafür verantwortlich zu machen, daß wir die Kunst nicht haben, die uns gebührt. Mit demselben Argument, denke ich, kann man das Latein aus den Schulen verjagen, da es keinen Sinn habe, eine Sprache

zu lernen, die man später im Leben weder schreiben noch sprechen wird. Ist es wirklich so, daß die Studien der Figur und des Nackten an der Möglichkeit hängen, die Kunst wieder dem Nackten zu erobern? Oder könnte nicht vielmehr die Einschränkung des Nackten als Aufgabe der Kunst immer weiter gehen und dennoch das Nackte als Erziehungsmittel des Künstlers seine alte Stellung behaupten?

Thatsächlich haben seit den Tagen des Altertums die Sitten den Spielraum des Nackten immermehr verengt. Das Christentum kann aus unserem Fühlen nicht mehr so weit eliminiert werden, daß in diesem Punkt nicht eine große Kluft, die uns vom Altertum trennt, empfunden würde. Sie wird sich nach dem Ausklingen der klassizistischen Bewegung unseres Jahrhunderts eher verbreitern. Den Alten war das Nackte der höchste Grad menschlicher Verklärung; es gab für sie keine höhere, göttlichere Offenbarung als die Form, wie sie aus den Händen der vergötterten Natur hervorging. Darum erhielten die divinisierten oder heroisch idealisierten Menschen in ihren Denkmälern als höchstes Attribut des Göttlichen die Nacktheit. Nackt standen die vergötterten Kaiser auf ihren Marmorsockeln vor der Menge, nackt die großen Staatsmänner. Man müßte nur einen Augenblick sich vorstellen, es könnte einem modernen Künstler einfallen, Bismarck oder den Kaiser so zu bilden: schon der Gedanke ist unmöglich und lächerlich. Dies ist aber typisch für die allgemeine Anschauung. Sieht man von den Kreisen unserer, vom Volk viel zu isolierten und künstlichen historischen

Bildung ab, so wird die Abneigung gegen das Nackte überall zum Vorschein kommen. Nicht aus Prüderie, nicht aus Philisterium, sondern als einfacher Ausdruck des Gangs der allgemeinen Kultur. Das Nackte hat seine Unschuld verloren.

Es wird immer einzelnen Künstlern möglich bleiben, sich in das Paradies unbefangener Formenanschauung wieder zu versetzen. Niemand wird solche Schöpfungen verbieten wollen; man wird Gott danken, wenn sie überhaupt noch möglich werden. Aber wo sind die Werke dieser Art, die es mit der Unschuld und Majestät nackter Gestalten der antiken Plastik aufnehmen können? Nur ganz einsame Künstler können sie noch schaffen. Die Welt, die Zeit, alles ist gegen sie. Gehet hin und betrachtet die knidische Aphrodite! Frei von jeder Hülle[1]) steht sie in unsäglicher Hoheit und Lebensfülle da, daß der Zauber nicht mit Worten zu schildern ist. Diesen einzigen Ausdruck von Jugend, Schönheit, Stärke und körperlicher Harmonie zu finden, war den alten Künstlern gegeben, da ihre Sinne von den Formen des Nackten durch und durch gesättigt waren. Nur eine Kunst, die in täglicher, ungesuchter Anschauung die nackte Figur

---

[1]) Von dem vatikanischen Marmorexemplar (sala a croce greca, Helbig, Führer durch die römischen Sammlungen I Nr. 316), dem ein Blechgewand umdrapiert ist, ist neuerdings ein Abguß genommen worden ohne Hülle. Doch sind nur wenige Exemplare davon vergeben worden, meines Wissens nur nach London, Straßburg und München.

so tief in ihre Sinne sog, konnte sie so ergreifend, so vollkommen gestalten. Wie wäre dies heute möglich, da unwiderruflich der Geist den Körper für Materie erklärt hat, und auf dem Nackten ein Makel ruht und der Reiz der Sünde! Auch Tizians Venus der Tribuna gleicht doch — nicht neben der benachbarten mediceischen Venus, aber neben den edleren nackten Statuen der Antike — einer Eva *nach* dem Sündenfall. Die Anschauung des Nackten ist dem modernen Leben, der Öffentlichkeit entzogen. Wie könnte also eine *lebendige* Kunst danach trachten, das Nackte als ein *wesentliches Ziel* der Darstellung zu erwerben? Wenn sie es wollte, es würde ihr das absichtslose Modell, das selbstverständliche Anschauungsmaterial fehlen; das Nackte wird nicht natürlich herauskommen.

Ganz anders verhält es sich mit der Frage des Nackten als Studienmaterials. Seine erzieherische Bedeutung kann es nie verlieren. Man kann sich nicht vorstellen, was an Nährwert für den heranwachsenden und für den fertigen Künstler den Aktstudien gleichkommen könnte. Es ist das Latein der Künstler. Wie Raphael für seine Werke Aktstudien machte, um sich am nackten Körper über Haltung und Verkürzung Rechenschaft zu geben, so wird immer das tiefste Verständnis von hier aus gewonnen werden. Diese Wahrheit ist Ursache, daß man einer Kunstrichtung mißtrauen muß, die das Kardinalansehen menschlicher Figur vermindert, die den Menschen als Individuum zu verstehen verlernt und ihn nur als Koagulationspunkt von Licht-, Luft- und Farbenwerten,

als zufälliges Mischungsverhältnis äußerer Zu- und Einflüsse zu bilden sich gewöhnt hat.



Das Herabdrücken der Figur unter die Landschaft, allgemein gesprochen: eine Auffassung des Menschen, die ein Unteilbares in eine Summe äußerer Einflüsse auflösen möchte, ist kein der Malerei allein eigentümlicher Zug. Er findet seine Parallele überall im Leben wie in der Litteratur unserer Zeit. Ganzes Menschentum, großes Menschentum scheint selten zu werden. Ein paar Riesennaturen, die unter uns erstanden sind und das Haus gezimmert haben, in dem wir heute leben, lassen den immermehr sich verstärkenden Abstand der Durchschnittsgeneration um so lebhafter empfinden. Der Mensch von heute, sofern er wirken will und thätig sein, muß sich einen kleinen Kreis abstecken, er muß sich spezialisieren, wie man das nennt. Die immer weiter fortgehende Arbeitsteilung entfernt den Menschen stetig von einem Ideal harmonischer Entwickelung seiner Kräfte und drückt ihn herab zu einem Teil der großen Maschine. Aber auch der Mensch, der nur seiner Bildung zu leben die Freiheit hätte, wird leicht im Kern ertötet. Von dem ungeheueren Wissensstoff des Jahrhunderts überwältigt und zerstreut, zersplittert er sich hier- und dorthin, um schließlich wie eine Addition verschiedenartiger Interessen- und Bildungsposten zu erscheinen, mehr wie ein Fossil zusammenversteinerter Bildungsschichten als wie eine lebendige Verkörperung einer von innen gestaltenden

Seelen- und Geisteskraft. Dieser Lebenszustand, dieses im Kern geschwächte Menschentum spiegelt sich in der Litteratur. Seit Jahrzehnten führt uns die Litteratur, besonders die französische unter der Führung von Hippolyt Taine, die Auflösung des Charakters vor Augen, die Abhängigkeit des Menschen von Zeit und Umgebung, mit einem Wort: die völlige Unfreiheit des Menschen. Ohne diese nun schon so lang angehörte Predigt wäre es nicht möglich, daß die Weltanschauung des Sozialismus es als etwas Naturnotwendiges verkünden könnte, der Einzelne müsse zwangsweise dem Ganzen geopfert werden. Hier kommen die Gedanken von zwei Seiten sich entgegen.

Die Infektionskraft dieser Lehren könnte nicht so stark sein, wenn sie nicht aus der Erfahrung unserer Zeit geschöpft wären. Was die Ärzte die zunehmende Nervosität nennen, ist die gesteigerte krankhafte Anlage, äußeren Einflüssen Zugang zu gewähren, ist die Infizierbarkeit des Einzelnen. Wo Wille, Charakter, Ganzheit schwinden, treten jähe Entschlüsse, Stimmungen, Eindrücke, Launen an die Oberfläche.

So ergiebt sich ein psychologisches Gesamtbild, dessen Hauptzug, nervöse Unberechenbarkeit, als eine weibliche Eigentümlichkeit betrachtet zu werden pflegt.



In einer Beziehung ist Kunst die höchste aller Erscheinungen. Sie vereinigt in einer wunderbar rätselhaften Verbindung männliche und weibliche Eigen-

schaften: die feinste Fähigkeit der Rezeptivität und die größte Gestaltungskraft. In einer Zeit, welche die Energie der Persönlichkeit geschwächt findet und halb aufgelöst in einem unsicheren „Milieu", ist nicht zu erwarten, daß die Kunst allein eine Ausnahme mache. Sie lebt einstweilen nach der weiblich rezeptiven Seite ihres Daseins. Dennoch ist zu wünschen, daß auch der männliche Accent allmählich vernehmlicher werde. Erst dann dürfen wir erwarten, eine ganze und eine große Kunst zu erleben.



V.

Die gegenwärtige Lage.

Die großen Offenbarungen der Wahrheit oder der Schönheit pflegen bei ihrem Erscheinen in der Welt nur von wenigen ergriffen und empfunden zu werden. Jünger thun sich zusammen, Gemeinden, die die Lehre pflegen und hüten, bis die Zeiten und die Menschen reif sind, sie willigen Herzens zu empfangen. Dann tritt die Offenbarung hinaus; in immer weitere Kreise dringt sie ein; Herz und Sinn stehen ihr offen, und es bedarf kaum mehr des Anpochens. Aber inzwischen haben sich die Gemeinden zu Kirchen ausgewachsen, die bestehen bleiben, auch wenn das Wort verkündet und empfangen, wenn die Mission erfüllt ist. Eifersüchtig wahren sie ihre Verfassung und Herrschaft, und der Welt Lauf bringt es dahin, daß sie aus Hütern des Heiligen zu seinen Kerkermeistern werden und die freie, lebendige Fortwirkung der Offenbarung hemmen. Nicht nur die

Religion wird in eine Kirche gebannt: in den großen Geistesmächten Litteratur und Kunst begegnet uns das nämliche Schauspiel. Um Homer wuchert das Unkraut der homerischen Frage; vor unseren Augen wandeln sich Dichter von Fleisch und Blut in kritische Probleme. Wie ein Dornröschengestrüpp will sich ein Homer- und Goethepfaffentum aufspielen und mit seinem Weihrauch- und Dunstgewölk den reinen Äther trüben, der unsterbliche Werke umwallt.

Große Künstler gleichen Propheten. Jeder hat ein Besonderes zu verkünden, aber einer löst den anderen ab. Unglücklich, wenn Zeiten kommen, da behauptet und geglaubt wird, die Prophetie sei geschlossen, das Wort sei gefunden ein- für allemale! Der Brunnen der Offenbarung ist verschüttet; die Schule wird sprechen anstatt des Meisters.

Unser Jahrhundert hat den Kampf gesehen, in dem die bildende Kunst von den Banden alter Autoritäten sich loswand, von den irreführenden Vorbildern glänzender, aber vergangener Kunstperioden, den Kampf um das Recht, mit eigenen Augen zu sehen, sich selbst den Trunk zu schöpfen aus dem Quell ewiger Offenbarung, aus der Natur. Die Toten zu lassen und mit den Lebenden zu leben:

. . . Von allem Wissensqualm entladen,
In deinem Tau gesund mich baden —

so trat unsere Kunst vor die große Mutter, die Unerschöpfliche, die Unbarmherzige, die Unergründliche.

Wir stehen noch in den Anfängen dieser Bewegung. Der Anfang war schwer, herb, nüchtern. Man entfernte die Schminke von der Kunst und sah der Wirklichkeit ins Auge. Die erste Beobachtung war wie ein Erwachen im kalten Tageslicht.

Man hätte glauben können, in den Betrachtungen Marc Aurels zu lesen, wo die Illusionen zerstört, die Freuden zergliedert werden, um ihre Nichtigkeit zu beweisen, wenn man nun die Kunst in der Kühle des Beobachtens mit der Wissenschaft wetteifern sah, in dem Verbannen der Poesie und Phantasie ganz nur darauf gerichtet, den Schleier, als wäre er ein Blendwerk, zu zerreißen, den ein gütiger Gott zwischen uns und der Welt hat breiten mögen. So war der Anfang. Man konnte hoffen und glauben, daß die polemische Übertreibung, das Zuviel des Nüchternen sich mit der Zeit verlieren werde. Dann müsse das unbefangene Naturstudium, die in gewissenhafter Schulung vorschreitende Technik den Boden bereiten, auf dem alle Geistes- und Sinneskräfte in thätigem Schaffen vereint uns die ersehnte Kunst erblühen ließen. Aber neue Bewegungen pflegen selten ununterbrochen und in gerader Linie zu verlaufen. Eine Gegenströmung trat ein. Warum? War es zu „verdrießlich", wie der „Wesen unharmonische Menge" durcheinanderklang? Genug, an die Stelle des Grauen und Nüchternen trat eine farbige Stimmungsmalerei, an Stelle des rein sinnlichen Eindrucks trat ein Gedachtes, Verstandanregendes, an Stelle der Nüchternheit die Phantastik; statt des Natürlichen und Einfachen kam

das Gesuchte, Auffällige und Seltsame. Dies ist die Kunstbewegung, die wir heute haben. Es giebt Leute, die sie Neuidealismus taufen; ich denke, es wird eine Episode sein, nichts weiter.

Wie lange hatte man der Welt gepredigt, nicht, was für Anregungen es dem Verstand gebe, was man sich dabei denken könne, mache ein Kunstwerk bedeutend, der Geist müsse im Auge und in den Fingern des Künstlers sitzen; wie lange hatte man die Symbolkunst von Peter Cornelius, die politische Rhetorik der Historienmaler verurteilt! Dennoch geraten wir in eine rückläufige Bewegung, kommen zur Ideenmalerei zurück. Der englische Präraphaelitismus, nach seinen Grundtrieben für uns ein lang überwundener Standpunkt, wird Mode. Allegorieen und Phantasieen flattern daher, wo eben noch das Knarren der Holzschuhe zu hören war, wo der nüchterne Tag alle Gespenster verscheucht zu haben schien. Just in dem Augenblick, da man genug Felder mit Kohlköpfen, leere Fußböden und sonstige geistig nicht stark anregende Licht- und Farbenstudien gesehen hatte, kam Stuck mit den brutalen Wirkungen seiner Ideenmalerei; die Pforten der Pinakothek flogen vor ihm auf. Wie über Nacht, nach einem warmen Regen, schossen sie empor, die Bilder, die das Publikum mit Rebus und Charaden unterhielten, die dem nach Neuem Gierigen das Neueste von Einfällen vorsetzten. Wo man eben noch eine kahle Kammer der Armut gemalt hatte, mußte jetzt ein Engel durch das Zimmer gehen, und ohne daß die Welt frömmer geworden, begannen die

Heiligenscheine zu leuchten, die Wunder zu blühen und die Stigmata zu glühen. Die Nazarener sind ausgestorben; die Mystik ihrer Gefühle und Gesinnungen lebt auf in der Mystik und dem Rausch der sinnlichen Farbe, die Symbolik ihrer Dogmen und Glaubenssätze in den grübelnden Spekulationen des sich abquälenden Verstandes. Wir stehen mitten in dieser reaktionären Strömung. — Eine zweite Flutwelle drang mit herein. Auf Flügeln der Musik getragen die Stimmungsmalerei. Im Pittipalast in Florenz hängt ein zauberhaftes Bild, das man dem Giorgione zuschreibt, das sogenannte Konzert. Niemand, der es gesehen, kann den Blick des Mannes vergessen, der orgelspielend den Kopf umwendet, verklärt von den Harmonieen einer anderen Welt. Burne-Jones hat in seinem Chant d'amour dieses Thema aufgenommen; jetzt ist es Mode geworden. Bald Musik im Freien, bald Musik im Zimmer. Auf dämmerigem Hintergrund, der die etwas monströsen Formen eines Flügels deckt, eine Figur am Instrument sitzend, eine zweite im Bann der Töne ganz in Sinnen versunken; Variationen dieser Szene bringt jetzt jede Ausstellung. Was ich Stimmungsmalerei nannte, wird indessen entfernt nicht durch solche Bilderstoffe erschöpft. Nicht daß auf den Bildern Musik gemacht wird, ist das Charakteristische: die Bilder machen selbst eine Art Musik. Einerlei, welches der Gegenstand ist, sie erstreben durch die Kombination der Farbentöne einen Wohlklang, der von einer sinnlich-dekorativen Absicht ausgeht und die Wirkung schöner alter Gobelins oder alter Perserteppiche

erreicht. Solche wie unter einer trübenden Luftschicht zusammenwirkende blaue und grüne Töne, aber auch buntere Durtöne stärkeren Accents erzeugen bei verschwimmender Form ein starkes sinnliches Lustgefühl. In einem Saal voll solcher Bilder — es sind vorzugsweise die schottischen Maler, die damit angefangen haben — gerät man in eine angenehme Narkose; der ganze Raum müßte mit dicken Teppichen belegt sein, und alles spielt con sordino. Man fühlt sich abgeschlossen wie in einem Zauberkreis. Noch erinnere ich mich des höchst störenden Eindrucks, den mir eines Tages ein baierischer Chevauxlegersoffizier machte, der mit Sporen, heftig grüner Uniform und breiten roten Streifen klirrend in die Traumsphäre des englischen Saales der Ausstellung trat. Wirklich, sein bloßes Erscheinen brach den Zauber dieser für nervöse, dem Lärm abgeneigte Naturen wahrhaft bestrickenden Betäubung.

Dieser Morphinismus moderner Malerei und Musik ist das letzte Wort, das bis jetzt gesprochen ist. Es ist die jüngste Phase. Die Künstler, die sie vertreten, glauben aber, trotz ihrer Jugend, Schulter an Schulter zu stehen mit einem Alten, und keinen Geringeren als Arnold Böcklin haben sie sich zum Bannerträger erkoren. Ein Künstler aus Kernholz, der tapfere Böcklin, und diese nervösen, sammetenen, fast weiblichen Maler! Unsere Jüngsten haben ihn eigentlich erst in Mode gebracht, sie, die vor dem Ernst und der Größe des Naturalismus sich verkrochen haben, den echten und größten Sohn unserer Romantik und ihres Naturgefühls.

Eine Welle der Zeitströmung, die aus der Fremde herüberschlug, hat die jetzige Phantastik emporgehoben: Böcklins Wurzeln gehen tief, bis in die Schicht unseres Bodens, wo die tiefsten Rasseeigentümlichkeiten lagern. Vor einiger Zeit war ein figurenreiches Bild von ihm zu sehen, das, in früheren Jahren gemalt, lange verborgen geblieben war: Kreuzabnahme oder Beweinung Christi. Soviel man hörte, fand es wenig Beifall. Es waren Zeichnungsmängel da, die selbst das ungeübte Auge sah. Ich habe das Bild oft betrachtet; allmählich sah ich das Störende nicht mehr; es blieb und steigerte sich die tiefe Farbenglut und Pracht der Gewänder, der Ausdruck der Körper und eine Heftigkeit der seelischen Bewegung, die jede Schranke durchbrach. In dieser zur Übertreibung geneigten Stärke des Ausdrucks, in Farben und in Gebärden, ließ sich eine tiefe Verwandtschaft mit unserer alten Kunst spüren. Sähe man das Bild in einem Saal alter deutscher Meister hängen, es würde uns wie ein Stück ihresgleichen entgegenkommen und uns ansprechen mit jener tief anheimelnden Gewalt, mit der unsere alten Wälder und die alten Lieder uns anschauern und entzücken. Denn das ist das Geheimnis der Wirkung bei großen Künstlern; ein ganzes Volk scheint an ihren Werken mitzuarbeiten. So gehört auch Hans Thoma zu den Sonntagskindern, die Dinge finden, Erscheinungen sehen, die vielleicht zu einfach sind, um von stumpfen Augen erfaßt zu werden. Gewöhnliche Augen werden nur vom Gleißenden gereizt, fast möchte man sagen: vom Geschminkten. Die Frühlingswiese aber mit ihren Blumen,

das reife Kornfeld, den Hauch der Wolkenschatten — wer hat das bei uns vor Böcklin und Thoma malen können?

Seltsamer-, aber nicht ungewöhnlicherweise ist es weniger die Größe und das Stilvolle dieser Meister, was ihnen neuerdings Ruf verschafft hat, als die Sonderbarkeiten, in denen sie sich manchmal gefallen. Das Launenhafte, ein seltsamer Sprung — weshalb ich besonders in italienischen Berichten Böcklin als mezzomatto bezeichnet gefunden habe — dies wird neuerdings als Blüte und feinster Reiz der Individualität gepriesen. Als ob nicht die Größe eines Meisters mehr in dem Tiefgang und Gehalt seines Fahrzeugs zum Ausdruck käme, als in dem bunten, vom Wind bewegten Wimpelschmuck seiner Masten. Das Gesuchte und Verblüffende, das Auffällige und Närrische wird für das Geniale ausgegeben. Während wahrhafte Künstler tiefgründig sind und manchmal schwer in der Ausführung, da sie sich nie genug thun können, ist jetzt das Paradoxe und Improvisierte und Skizzenhafte an die Tagesordnung gelangt. Eine Richtung, die unmittelbar in den Dilettantismus hinausmündet. In dem Augenblick, wo all unsere Hoffnungen auf die zunehmende Genauigkeit des Studiums, auf die erstarkende handwerkliche Solidität gestellt waren, müssen wir erleben, daß ein Dilettantismus um sich greift, der uns künstlerische Genialität vortäuschen will. Hier liegt eine große Gefahr. Um so größer, als der Dilettantismus zur Zeit unter Künstlern noch eine zweite Wurzel hat.

Die Meister der Renaissance, die dank den kunstgeschichtlichen Forschungen deutlicher als je vor aller Augen stehen, verrücken uns das Konzept. Nicht nur, daß sie eine technische Bildung in ihrer Kunst besaßen, um die wir sie heute noch beneiden müssen: viele waren Maler und Bildhauer, Poeten, Architekten und Gelehrte in einer Person, gleich als wäre das Künstlersein das eine Wesentliche und die Technik einer einzelnen Kunst nur etwas Zufälliges und beliebig Erlernbares. Kam dann der heilige Geist des Schaffens über diese Künstler, so durchdrang sich diese unendliche Summe von Können; der Architekt lehrte den Maler, der Maler den Bildhauer: so schmolzen in dem ungeheueren Fieber und der Glut einziger Stunden alle Fähigkeiten in eins, und Meisterwerke entstanden. Unsere Zeit, auf vieles stolz und ungern zu der Einsicht bereit, sich in manchem von anderen Zeiten übertroffen zu sehen, blickt zu jenen Leistungen in die Höhe und ist nicht gern daran erinnert, wie schlecht gedüngt und arm unser Kunstboden daliegt. Was die Stärke jener Zeiten war, das allgemein verbreitete Kunstkapital, eben das fehlt uns. Würden also unsere Künstler glauben, jene Vielseitigkeit werde das Mittel sein, sie zum Höchsten fähig zu machen, so würde eine große Enttäuschung folgen. Die Vielseitigkeit jenes glücklichen Jahrhunderts war ein Kraftüberschwang; heute würde sie die Ruhelosigkeit des Dilettanten bedeuten. Wo die Grundvoraussetzung jener großen Kraft und Gesundheit fehlt, zersplittert man sich durch mannigfaltige Thätigkeit und setzt sich ins Leere.

In einer Zeit, die in Baukunst, Bildhauerwerk und Malerei eben erst begonnen hat, eigenen Ausdruck zu suchen, würde das Hin- und Herpendeln zwischen diesen, in ihren Ausdrucksmitteln so verschiedenen Künsten nur ein neues Zeichen nervöser Schwäche und Unruhe sein, worin der Künstler von heute, umgeben von tausenderlei Bildungsanregungen, nur zu leicht verfällt. Statt in eine einzige große Schöpferkraft zusammenzuströmen, würden die verschiedenartigen Thätigkeiten gegenseitig sich stauen und hemmen.

Ich weiß nicht, ob eine unbegründete Angst aus mir redet. Vor zehn Jahren konnte man glauben, ein junges Künstlergeschlecht herankommen zu sehen, gewissenhafte, strenge Arbeiter, die ohne Rücksicht auf das Publikum in der Stille beobachten wollten, voller Ehrfurcht der Natur nachwandeln und so allmählich der Kunst neues Land gewinnen. Heute muß man der Befürchtung Ausdruck geben, daß diese gesunde Entwickelung gestört wird. Das Streben, Aufsehen zu machen, kommt dem Sensationskitzel des Publikums entgegen; unter der Flagge geistreich-dunkler Gedankenkunst greift der Dilettantismus um sich. Das Niveau der Kunst wird gedrückt.

Unsere Kunst leidet an den großen Städten, in denen sie lebt. Die Kunst ist freilich angewiesen auf diese Mittelpunkte. Hier wohnen die Abnehmer, hier ist der große Markt. Aber die Folge davon, daß die Großstädte das Absatzgebiet der Kunst sind, hat die Kunst zu einer Ware herabgedrückt, bei der die Neuheit ein wich-

tiger Faktor geworden ist. Ein Publikum, vor dem in jeder Jahreszeit die Erzeugnisse aller Zonen ausgebreitet werden, verlangt schließlich wie etwas Selbstverständliches auch eine Frühjahrs- und eine Herbstkunst, und die Künstler beeilen sich, immer frische Toilette zu machen. Die neuesten Kunstmoden aus London und Paris, die letzten Eingebungen der Skandinavier sind sofort in München und Berlin zu sehen, und hiergegen sind auch die abgelegeneren und kleineren Kunststätten unfähig, sich Eigenart zu wahren.

In dieser Jagd des heutigen Verkehrs und Austausches ist es fast unmöglich, sich auf sich selbst zu besinnen, sich zu sammeln. Und doch entspringt das Große, das Bleibende nur aus der Stille und Einsamkeit. Auf welch verhängnisvollem Wege sind wir! Wir, denen das mannigfache Leid unserer geschichtlichen Entwickelung wenigstens das Glück gegeben hat, die Stätten unserer Kultur in einer Weise zu vervielfachen, wie kaum ein anderes Land sich dessen rühmen kann. Warum pflegen die alten, reichen Mittelpunkte unserer Geschichte nicht stolzer ihre Überlieferung und ihre Sonderart? Hier wäre ein vornehmer Partikularismus eine wahrhaft nationale Pflicht.

Die Mauern unserer Städte, die Mauern, in denen Goethe heranwuchs, sind zu Anfang dieses Jahrhunderts gefallen; man kann sie nicht wieder aufrichten. Aber das ist jedem möglich, hinauszutreten aus dem Hexensabbath modischer Ruhelosigkeit, einen Kreis um sich zu ziehen und zu sagen: dieses ist mein. Was hat die

großen Künstler unseres Jahrhunderts groß gemacht? Anselm Feuerbach hat als ein einsamer Mann gelebt, und wer glaubt, daß die Geheimnisse der Natur sich Arnold Böcklin auf den Trambahngleisen unserer Städte offenbart hätten? Millet, der große Franzose, hat sich erst in der Einsamkeit gefunden und ein Vierteljahrhundert lang das kleine Dörfchen, in dem er sich angesiedelt, kaum verlassen. Die Stille und Einsamkeit könnten uns retten; sie erzeugen nichts, sie schaffen nichts, aber sie *schützen*. Sie schützen vor dem großstädtischen Dunst, der den Himmel verdeckt, und vor dem großmäuligen Absprechen sowohl als Verhimmeln derer, die, weil sie in die Premièren laufen, sich für den leibhaften Areopag halten.

So kommen wir zu unserem Ausgangspunkt zurück. Wer unserer Kunst das Gute wünscht, muß auch das Publikum besser wünschen. Eines ist nicht ohne das andere.

Wie kann hier geholfen werden?

Die bildende Kunst hat Ursache, mit Neid auf die Musik zu sehen. Welch breiten Platz nimmt sie ein in unserem Leben — vom Kirchengesang und der Liedertafel bis zur Parade, bis zur Kammermusik der Dilettanten in den vier Wänden! Die Musik ist ein anerkannter Teil der Bildung und Erziehung, wenigstens bei uns Deutschen. An die Frage des wirklichen Wertes der Musik für die Erziehung, der mir geringer scheint, als der der bildenden Kunst, will ich hier nicht rühren, nur die Thatsache betrachten, was die Teilnahme aller Kreise an dieser Kunst

für die musikalische Produktion bedeutet. Das musikalische Dilettantentum ist der Kern des Publikums; es liebt die Kunst, die ihm mehr ist, als ein bloßer Gesprächsgegenstand; es hat eine Vorstellung von ihrer Technik, ihren Schwierigkeiten und Errungenschaften. Die Musik ist ein hochgeachteter Hausfreund geworden. Ein Ähnliches für die bildende Kunst zu erreichen, wäre ein dringender Wunsch. (Wollte ich dies ausführen, ich hätte nur zu wiederholen, was vor kurzem der vortreffliche Direktor der Hamburger Kunsthalle, Alfred Lichtwark, über das Aufleben des Dilettantismus gesagt und geschrieben hat[1].) Der Dilettantismus ist die notwendige Verbindungsbrücke zwischen Kunst und Publikum. Der Künstler kann Gefahr laufen, zu ihm herabzusinken; der Laie muß sich dazu erheben.

Niemand hat mehr Erfahrungen über den Dilettantismus gemacht und war berufener, über ihn zu sprechen, als Goethe. Sein Wilhelm Meister dilettiert ein halbes Leben lang, und Goethes eigenes Leben steht unter diesem Zeichen. Er konnte nicht anders als häufig darüber nachdenken, ob die Zeit, die er mit Dilettieren zugebracht, wohl angewendet gewesen sei oder verloren. Aus dem Jahre 1799 ist eine Aufzeichnung von ihm

---

[1]) „Wege und Ziele des Dilettantismus". München 1894. Eine Schrift, die eigentlich in jedem Haus gelesen werden sollte. Man sehe auch Konrad Lange, Die künstlerische Erziehung der deutschen Jugend. S. 13 f.

da: über den sogenannten Dilettantismus oder die praktische Liebhaberei in den Künsten. Leider nur ein Schema für eine größere Abhandlung, eine Disposition von hingeworfenen Gedanken, Knochen sozusagen ohne Fleisch, aber freilich Knochen voll Mark. Hat man die Schrift einigemal gelesen, so sondert sich ein sachlicher Kern von gewissen zeitlichen und persönlichen Zuthaten. Vor hundert Jahren war umgekehrt wie heute der künstlerische Dilettantismus stark verbreitet; in Frankreich war das Zeichnen ein regelmäßiger Teil der Erziehung. Gewisse Auswüchse ließen leichter den Schaden als die Wohlthat dieser Bildung sehen[1]). Außerdem fließt Goethes Selbstkritik mit hinein, die ihn schonungsloser macht, als die Sache erfordert. Zieht man dies ab, so bleibt als fester Kern ein Lob des Dilettantismus übrig, das sich etwa so zusammenfassen läßt. In Zeiten geringer künstlerischer Bildung regt er den Kunstsinn an, die Fähigkeit, zu genießen und den Trieb, selbst thätig zu werden. Es ist, wie Goethe meint, die innerste Eigenschaft der menschlichen Natur, ja die Natur selbst, im Genießen produktiv zu werden. Die produktive Kraft beschäftigen heißt „etwas Wichtiges am Menschen kultivieren". So bildet sich das Gefühl für die höchste produktive Kraft und Leistung, die des Künstlers; so entsteht der Liebhaber, auf dessen „praktische Teil-

---

[1]) Die Bemerkungen über den Baudilettantismus sind heute wohl gänzlich gegenstandslos. Man denke aber an die Beschreibung der Villa Pallagonia in der italienischen Reise.

nahme" der Künstler angewiesen ist. Das Ideal des harmonischen Menschen, wie es Goethe vorschwebt, ist ohne den Dilettantismus nicht denkbar. „Wir bilden uns nicht," bemerkt Goethe in der Einleitung zu den Propyläen, „wenn wir das, was in uns liegt, nur mit Leichtigkeit und Bequemlichkeit in Bewegung setzen. Jeder Künstler wie jeder Mensch ist nur ein einzelnes Wesen und wird nur immer auf eine Seite hängen. Deswegen hat der Mensch auch das, was seiner Natur entgegengesetzt ist, theoretisch und praktisch, insofern es ihm möglich wird, in sich aufzunehmen." Wie fremd klingen dem Fachhochmut unserer Zeit diese Worte! Sollte aber das Beispiel Goethes, des bis zur Grenze des Lebens Lernenden und Sichvollendenden, nicht unsere Genügsamkeit erschüttern?

Es darf nicht sein, unsere Kultur würde unnennbar verlieren, wenn die Kunst als „Fach" immer strenger sich abschlösse unter der trostlosen Devise, die Kunst sei für die Kunst da. Für das Leben ist die Kunst uns geschenkt, und an uns liegt es, das Bedürfnis nach ihr, den Sinn für ihre Werke in uns zu entwickeln und zu steigern. Dann möge es aufhören, eine Wahrheit zu sein, was der Direktor der Düsseldorfer Akademie, was Wilhelm Schadow vor fünfzig Jahren schrieb: Die Kunst werde bei uns nur als Luxus angesehen, wie ein brillantes Silberservice auf fürstlicher Tafel[1]). Dann muß es so kommen, daß nicht mehr jeder Windhauch der Mode

[1]) „Der neue Vasari." S. 117.

uns unnützen Kram und Flitter in unsere Häuser wehen wird. Wir werden nicht mehr das Rokokolächeln neu aufschminken und die alten Rahmen neu vergolden und damit den Beweis liefern, daß die Kunst von dem neuen Adel genau so lebt, wie sie von dem alten vor der Revolution lebte, sondern wir werden eine Kunst bekommen, die aus dem Volksganzen geboren ist und von allen genossen wird als ein Trost und eine Freude des Daseins. Dann wird . . .

Ja, was wird dann alles sein?

Ich stand einmal auf einem unserer Schwarzwaldberge hart über dem Rheinthal. Es war ein schwüler Sommerabend. Zwischen dem Schwarzwald und den Vogesen drüben wogte ein Dunstmeer, bleifarben, drückend. Das Thal unten mit seinen Häusern und Dörfern längs des Rheins erschien wie am untersten Grund eines ungeheueren Ozeans von blaugrauem, lastendem Dunst. Wie sollten, so mußte man denken, unter diesem Druck Menschen in der Tiefe atmen? In der Höhe aber tauchten wie aus der Oberfläche eines großen Meeres die Spitzen der Gebirge empor, reinen Umrisses im blauen Himmel. In der Ferne die Alpen, blinkend weiße Zähne, eine Spitze neben der anderen. Der Fuß der Gebirge verhüllt, die Häupter im Licht gebadet; es schienen zwei Welten, und doch war es nur eine und dieselbe.

So ist das Leben und die Kunst. Wenn das Leben sich mit der Kunst durchdringt und erfüllt, so bleiben Nebel und Gewölk zu unseren Füßen, das

Haupt aber richtet sich empor zu der Klarheit des Himmels, an dem die Sonne leuchtet und die ewigen Sterne.

„Es schweigt das Wehen banger Erdgefühle,
Zum Wolkenbette wandelt sich die Gruft,
Besänftiget wird jede Lebenswelle,
Der Tag wird lieblich, und die Nacht wird helle."





2.

Einzelstudien.





VI.

Christian Rauch.

Betrachtungen über Ursprung und Anfänge moderner deutscher Plastik.

Solange von den Thaten der Befreiungskriege wie von den Leiden der Fremdherrschaft in Deutschland die Erinnerung dauern wird, muß auch das Gedächtnis des Mannes lebendig bleiben, dessen Kunst die nachfolgenden Geschlechter es zu danken haben, daß Züge und Gestalt der Königin Luise und des Marschall Vorwärts dem Volk vertraut geblieben sind. Als ein Herold preußischen und deutschen Ruhmes genießt Rauch des wohlgesicherten Platzes unter denen, die an der Wiederaufrichtung des Vaterlandes gearbeitet haben.

Daß über den Künstler Rauch ein ebenso zweifelloses Urteil bestehe, wird niemand erwarten. Als der ausgezeichnetste Vertreter deutscher Plastik in der ersten

Hälfte unseres Jahrhunderts und mit seiner Zeit zusammengewachsen wie eine Relieffigur mit ihrer Grundfläche, hat er um so mehr die Veränderlichkeit des Kunsturteils erfahren, je mehr spätere Kunstbestrebungen einen Gegensatz zu ihm herausgebildet haben. Heute, da bereits ein Menschenalter unsere Tage von seinen letzten trennt, darf man von dem Erscheinen der Rauchbiographie der Brüder Eggers, die nunmehr wahrhaft monumental in fünf Bänden vollendet vorliegt, eine Klärung der Meinungen über die Bedeutung von Rauchs Kunst erwarten.



Rauch ist achtzig Jahre alt geworden. Sein Leben, wie es für die Kunst in Betracht kommt, umfaßt zwei Perioden, die, an Länge sehr ungleich, dennoch in ihrer Bedeutung für den Künstler sich vollkommen die Wage halten. Ein nahezu vierzehnjähriger Aufenthalt in Rom ist den vierzig Jahren seiner Berliner Thätigkeit vorangegangen. Es ist wahr, dieser römische Aufenthalt ist des öfteren und längeren von Reisen und auswärtiger Arbeit, in Berlin und Carrara, unterbrochen gewesen, und zumal gegen den Schluß hin ist Rauch nur noch vorübergehend nach Rom gekommen — aber genug, der Künstler hat in diesen Jahren doch Rom als seine Heimat angesehen und auch in Äußerungen späterer Jahre diesen vierzehnjährigen Zeitraum immer als eine Einheit bezeichnet.

Rom am Beginn des neunzehnten Jahrhunderts.

Unter den Wandlungen, die in den beiden letzten Jahrhunderten das Papsttum des maßgebenden politischen Einflusses in der Welt beraubt haben, war die Stadt Rom in ihrem äußeren Wesen unberührt geblieben. Indem die Formen altüberlieferter Machtübung gewahrt wurden, blieb Rom der Ort, wo die Erinnerungen mittlerer und neuerer Jahrhunderte mit denen des Altertums lebendig sich erhalten hatten und zu einer gegenwärtigen Einheit sich verbunden fanden, welche in ihrer Zeitlosigkeit den Schein fortdauernder Weltherrschaft hervorzurufen vermochte. Die Erhabenheit monumentaler Monotonie, der ungeheuere Maßstab römischer Größe bezwang noch alle partikularen Bestrebungen, und wenn die Päpste ihre Namen auf die Fronten der großen Bauten setzen ließen, geschah es in derselben Baugesinnung, in der einst Agrippa den seinen unter dem Giebelfeld des Pantheon verewigt hatte. Worauf beruht es schließlich, daß Kolosseum und Peterskirche, ja so viele spätere Unternehmungen, wie oft man auch an anderen Orten sie nachzuahmen versucht hat, doch nur einmal auf der Welt sind? Es ist nicht so, daß dieser Boden besondere schöpferische Kräfte enthielte, ja man kann ihn nur mit gewissen Einschränkungen als der Produktion förderlich bezeichnen, wenn man bedenkt, wie oft Geister mittlerer Art durch die Berührung mit Rom aus ihrer Bahn getrieben worden sind, ohne von neuem ihr Gleichgewicht zu finden. Die Auserlesenen

aber, die Stand zu halten wagten und sich zu behaupten wußten, haben in einem langen Ringen ihre Kräfte gesteigert; ihre Werke, wie die Deckengemälde der Sixtinischen Kapelle oder Raphaels spätere Schöpfungen, legen Zeugnis ab von einem riesenhaften Aufrecken an dem Genius Roms. Unantastbar wie das Erbe der Größe an diesem Boden zu haften schien, hat ihm auch das grand siècle der Franzosen keinen Abbruch thun können. Noch am Ende des achtzehnten Jahrhunderts unter Pius VI. ist ein Werk von altrömischer Größe, die Anlage des Kanals durch die pontinischen Sümpfe, vollbracht worden. Eben dieser Papst und sein Vorgänger Clemens XIV. haben die vatikanischen Antikensammlungen durch Bereicherung und Aufstellung in den herrlichsten Neubauten zu einer Wirkung gebracht, daß man noch immer den Geist der großen Renaissancepäpste hier auferstanden und gegenwärtig glaubt. Die Anziehungskraft dieser Stadt war unerschöpflich, und wenn einst die Tochter Gustav Adolfs Glauben und Krone von sich gethan hatte, um in Rom leben zu können, so konnte später der Abbé Winckelmann, der als Hausgenosse eines Kardinals seine Kunstgeschichte schrieb, keine auffällige Erscheinung sein.

Das war nun wohl früher schon vorgekommen, daß eine Besetzung und Plünderung Roms alle Verhältnisse verwirrt, die Ruhe des Besitzes gestört hatte. War aber jener Sacco di Roma von 1527 eine Episode gewesen, so trat jetzt an der Schwelle des neuen Jahrhunderts eine Veränderung ein, die im Anfang weniger

fühlbar als es eine jähe Katastrophe gewesen wäre, in ihren Folgen den Charakter der Stadt Rom wesentlich verwandelt hat. Im oberen Italien ward eine Republik gegründet, und die politischen Wirren, die von der französischen Revolution ihren Ausgang genommen hatten, ergriffen Rom. Indem sich nun die päpstliche Regierung zur Beschwörung der Gefahren zu den außerordentlichsten finanziellen Anstrengungen getrieben sah, welche erst mit Geduld, ja Hingebung ertragen, allmählich wie eine Beraubung von den Unterthanen empfunden werden mußten, erfuhr der Wohlstand der Bevölkerung eine schwere Zerrüttung, das Vorspiel der Umwälzung, welche nachmals mit der Einziehung und dem Verkauf der geistlichen Güter durch die französische Verwaltung den ganzen Status ergriff. Die Bourbonen wurden aus Neapel hinwegdekretiert, und Rom, von allen Seiten umklammert, wurde am 2. Februar 1808 eine französische Stadt. Die Frage, ob Rom als letzter Rest weltlicher Herrschaft der Päpste fortbestehen könne, ob dieser Fortbestand mit der Selbständigkeit und Einheit Italiens vereinbar sei, klopfte an die Pforten der Geschichte. Unter den französischen Beamten, die jetzt die Regierung übernahmen, befand sich auch, damals noch ein junger Mann, der piemontesische Graf Cesare Balbo, der wenige Jahrzehnte später, ein Mitstreiter Giobertis, den Gedanken eines unabhängigen und einigen (freilich auch mit dem Papsttum einigen) Italiens verfochten hat. So eng hing Gegenwärtiges und Künftiges zusammen.

Die Wirkung all dieser Vorgänge auf das römische Leben war von der eigentümlichsten Art. Das Rom des achtzehnten Jahrhunderts (wie es von der Meisterhand Justi's im Leben Winckelmanns gezeichnet worden ist) fiel auseinander; der einheitliche Zuschnitt, wie ihn eine nach alten Gewohnheiten eingerichtete und um einen einzigen Mittelpunkt sich bewegende glänzende Gesellschaft allen Lebens- und Kulturäußerungen verleiht, wich einer vielgestaltigen Freiheit, ja Anarchie, insofern eine Menge verschiedenartiger Bestrebungen, materieller wie geistiger Art, aus ihrer früheren Gebundenheit heraus, die eine ohne Rücksicht auf die andere, sich zur Geltung zu bringen suchten. Wie nun aber das bisherige Rom, seines beherrschenden Mittelpunktes beraubt, in eine Summe von mancherlei Teilen und Kreisen sich umwandelte, eröffnete sich ein ungeahntes Feld auch für diejenige Betrachtung, der von Natur der Trieb eingeboren ist, ein Ganzes in seine Teile auseinander zu legen, für die Wissenschaft. Wenn einst Goethe in seinen römischen Briefen die Schwierigkeit beklagt hatte, die historischen Schichten Roms voneinander zu sondern[1]), so wurde eben diese Aufgabe jetzt, wo sich bessere Möglichkeit ergab, teils instinktiv, teils vollbewußt von hervorragenden Kräften ergriffen, wie Bedürfnis der Phantasie den einen, gelehrte Neigung den anderen dazu antrieb. Der Gedanke, wie ihn jetzt Wilhelm von

---

[1]) „Das seltsamste und schwerste in der Betrachtung ist: wie Rom auf Rom folgt," an Herder, 10. Nov. 1786.

Humboldt aussprach: „nur aus der Ferne, nur von allem Gemeinen getrennt, nur als vergangen, muß das Altertum uns erscheinen," wäre früher in Rom nicht leicht jemandem gekommen. Die Antike, die in Rom selbst im Mittelalter, wie viel mehr denn in den neueren Jahrhunderten fortgewirkt hatte, angefeindet bald und bald angestaunt, immer aber als ein unverwüstliches Element dieses gegenwärtigen Lebens, ward von einer jetzt aufkommenden Strömung zu einer transzendenten Potenz eliminiert zugleich und verklärt, mindestens wie mit den unsichtbaren Wänden eines Museums umkleidet. Diese Bewegung, wie sie aus der Zersetzung des alten römischen Zustandes durch die fremdeingedrungenen Gewalten entsprang, ward selbst von Fremden getragen, von der deutschen Kolonie und ihrem geistigen Mittelpunkt, dem Haus des preußischen Gesandten, der eben kein Geringerer war als Wilhelm von Humboldt[1]).

Canova und Thorwaldsen.

Will man sich eine Vorstellung machen, was die Veränderung in den allgemeinen und in den römischen Dingen für die bildende Kunst bedeutete, so muß man nur an die Namen Canovas und Thorwaldsens er=

[1]) „Rom muß nach Ihrer Schilderung," schrieb Humboldt später einmal an Rauch, „sehr umgeändert sein; künstlerisch und wissenschaftlich sind die Sammlungen und die Stadt belehrender geworden. Ob der Genuß dabei gewonnen, bezweifeln auch Sie schon." Man sieht, daß, was man neuerdings als die Vernichtung Roms beklagt hat, mindestens von langer Hand vorbereitet war.

innern. Ihr Gegensatz ist mit dem romanischer und germanischer Auffassung der Antike lange nicht deutlich genug bezeichnet.

Canova kam etwa achtzehn Jahre früher als Thorwaldsen nach Rom, ehe die Revolution Herr wurde und in ihrem reißenden Fortschritt all die Zusammenhänge mit den vorangegangenen Zeiten bewußt und selbstbewußt zerriß. Er fand in Kunst und Mode einen Drang der Vereinfachung vor, nach dem natürlichen Lauf der Dinge hervorgerufen von dem Überdruß an einer ausschweifenden, bald fratzenhaften und gemeinen, bald fein ausgeködelten Kunstweise und voller Spuren dieser Negation, wie denn auch Winckelmanns Betrachtungsweise, seine Idealisierung der Antike vielfach aus der Antithese zur Kunstübung seiner Zeit entsprang. Dies à la grecque des späteren achtzehnten Jahrhunderts, weit entfernt von der nachmaligen abstrakten und reinen Auffassung der Antike, war keineswegs gemeint, mit dem Verlassen gewohnter Kunstgleise zugleich den ganzen Schulsack der technischen Überlieferungen preiszugeben, worauf die Gesundheit und Lebensfähigkeit aller Kunst beruht. So ging denn auch Canova, wie sein Jugendwerk, die Gruppe Dädalus und Icarus (in der Akademie zu Venedig), lehrt, wie überhaupt an der großen Sicherheit seiner Porträtbehandlung zu spüren ist, von dem sorgfältigsten, ja ängstlichen Modellstudium aus. Als dann zu der empfindungsvollen und weichen, die Natürlichkeit des Fleisches anstrebenden Marmorbehandlung die Grazie einer zarten Bewegung und eine sanft melodiöse

Linienschönheit hinzukamen, da nahm Canova gegenüber der maßlosen Weise seiner Vorgänger eine Stellung ein wie einst in der Zeit des Übergangs der römischen Republik in die Monarchie die Schule des Pasiteles, Menelaus und Stephanus, die eine ältere, einfachere Kunstweise wiederbelebten, ohne doch die technischen Vervollkommnungen und Versüßungsmittel ihrer eigenen Zeit zu verleugnen. Mit dem Auftreten Canovas in Rom ging die Herrschaft der „Michelangiolisti, Berninisti und Borroministi" zu Ende, und entzückt verkündete ein römischer Kritiker: „il Canova è un antico, non so se di Atene o di Corinto."

Die unerschöpfliche Lebenslust des achtzehnten Jahrhunderts trat in das Zeichen der Antike, die wie der Morgenstern den nächtlichen Reigen beschloß und einen rauheren, sturmerfüllten Tag verkündete. Wie voll empfindet man doch einen unserem ruh- und genußlosen Jahrhundert so fremden Zauber in jener herrlichen Villa am Comersee, die Canovas Amor und Psyche umschließt, Linien und Gestalten von süß einschmeichelndem Reiz wie das Duett Don Juans und Zerlinens! So ist die Gruppe der Frauen, die in Prozession mit gesenkten Häuptern, von Blumengewinden umschlungen zur Grabespforte schreitet (an dem Denkmal in der Augustinerkirche zu Wien) von vollendetem plastischem Kontur. — Kunstwirkungen der bezeichneten Art, die auf dem Orgelpunkt der Genußfreude des achtzehnten Jahrhunderts beruhen, wird bei Thorwaldsen niemand verspüren: als das Kind einer ganz veränderten Zeit ist er gebildet.

Thorwaldsen war, als er nach Rom kam, schon siebenundzwanzig Jahre alt; aber ohne eigentlich zu wissen, was er wollte, von phlegmatischer Art, verträumt, lebte er ein fast vegetatives Dasein, „ein honetter Kerl, aber ein fauler Hund" nach dem Urteil des Fregattenkapitäns, der ihn nach dem Süden gebracht hatte. Man hätte in seinen ersten römischen Jahren nicht denken können, daß, wenn erst die Weihe der Kunst über ihn kam, er sich in einen unermüdlich thätigen, leichtschaffenden Künstler verwandeln sollte. Wie er dann bei dem Landschaftsmaler Josef Koch Blätter von Asmus Karstens zu sehen bekam, nach der Antike zu modellieren begann, da „schmolz der Schnee aus seinen Augen". Ungebildet und unwissend, aber im höchsten Grade talentbegabt, sog er mit allen Kräften unverbrauchter Sinne die alte Kunst in sich hinein, ein ferner Nachzügler jener nordischen Barbaren der Völkerwanderung, die widerstandslos im südlichen Wesen aufgingen. Was er von der Übung des achtzehnten Jahrhunderts aus der französierten Akademie von Kopenhagen mitgebracht hatte, fiel von ihm ab wie das verstellende häßliche Kleid der Märchenprinzessin, und man mußte es ihm glauben, wenn er sagte, daß er in Rom geboren sei. Der abstrakten deutschen Auffassung der Antike ging von da ab seine Kunstübung parallel, ohne eigentlich von ihr weiter beeinflußt zu werden: er war viel zu viel Künstler und ließ sich eher von der zufälligen Stellung eines schönen Knaben auf der Straße inspirieren als von der Weisheit der Archäologen. In einem war Thorwaldsen so viel

glücklicher als Canova. Nachdem er die Richtung gefunden hatte, die ihm gemäß war, entfaltete er sein Können in einer von seinem Gefühl richtig abgegrenzten Sphäre, wobei weder Zeit noch Ort ihn nötigten, aus seinem Zauberkreis herauszutreten. Er blieb vor dem Kampf bewahrt, der im Wechsel zweier Zeitalter allemal an die begabten Köpfe herantritt und, sofern ihnen die glückselige Beschränktheit des Verharrens versagt ist, sie zwingt, einen bereits angelebten Charakter mit der veränderten Welt auszugleichen. Ähnlich wie Vincenzo Monti, dem Dichter, der eben den Schatten Ludwigs XVI. besungen hatte, als die allgewaltige Strömung des neuen Geistes ihn dahinriß, Napoleon-Prometheus seine Huldigung darzubringen, erging es Canova in der Anstrengung, den Ruhm seiner zarteren Schöpfungen durch Darstellungen heroischer Art zu vergrößern, wie sie der immer höhere Wellenschlag der Zeit zu fordern schien. Leistungen dieser Art sind es zumeist, die das Urteil der Nachwelt hart und ungerecht gegen ihn gemacht haben. Thorwaldsen kam der bereits gelockerte Zusammenhang zwischen Kunst und Leben, die reine Idealität seiner Kunstwelt zu gute: er bewegte sich darin mit Sicherheit und Freiheit in einem langen, glücklichen Leben.

Doch wir halten ein. So war der Boden Roms, dies die Konstellation der Kunst, als Christian Rauch eintrat.

Rauch in Rom.

Die Spuren der Revolutionskriege waren in den friedlichen Thälern der Schweiz noch nicht verwischt, als Rauch

nach Italien reiste. Im oberen Reußthal an der Teufelsbrücke fand er die Zeichen von Suworows kühnem Übergang über den Fluß; in Stans hatte man ihm in der Kirche, die von der Zerstörung des Orts übrig geblieben war, die Kugel gewiesen, von der ein Priester am Altar getötet worden war. Jetzt, in den entscheidenden Jahren künstlerischer Bildung, als diese Kriege sein Vaterland ergriffen und heimsuchten, fand sich Rauch durch ein wunderbares Geschick nach Rom entführt (1805, im Anfang des Jahres).

Es war nicht mehr wie zu Winckelmanns Zeiten, daß die Konversationen der Monsignori den anregenden Mittelpunkt für Gelehrsamkeit und Kunst bildeten: Rauch schloß sich dem Kreis vorwiegend deutscher und skandinavischer Fremdlinge an, die sich um das Humboldtische Haus gruppierten, und ihm wie manchem anderen ist die Freundschaft mit den Brüdern Humboldt — denn auch Alexander war in diesen Jahren in Rom — als ein teueres Erbe dieser Zeit für das ganze Leben verblieben. Aber die Quelle dieser edlen Geselligkeit versiegte seit dem Weggang des Gesandten und der Einrichtung der französischen Herrschaft. Die Unsicherheit der öffentlichen Zustände machte sich fühlbar, und selbst Rauch mußte es einmal erfahren, daß ihm seine Berliner Briefschaften weggenommen wurden, und er selbst sich mit Deportation nach Frankreich bedroht fand. Je mehr unter diesen Umständen die Gesellschaft vom großen Zug des Lebens abgedrängt wurde, verkümmerte in der zunehmenden Enge und Isoliertheit der Geist gemein-

samen freien Strebens; als nun gar die Spaltung in Nazarener und Klassizisten unter den deutschen Künstlern anhub, nahm sich diese Staffage doch gar kleinlich aus auf dem großen Hintergrunde Roms, und in dem ganzen konventikelmäßigen Treiben traten die Untugenden einer Kolonie kleinstädtischen Charakters immer deutlicher zu Tage. Rauch hatte das Glück, von diesem Wesen nicht mehr berührt zu werden; noch zu rechter Zeit war ihm Richtung und Anschluß gewiesen worden.

Wenn man Rauch in den ersten Jahren seines römischen Aufenthaltes und von da ab durch sein ganzes Leben, wo sich Gelegenheit bot, mit unermüdlicher Geschäftigkeit Sehenswürdigkeiten aufsuchen sah, Kirchen, Denkmäler, Museen, hätte man ihn mehr für einen Kunstfreund oder Gelehrten halten mögen als einen schaffenden Künstler. Das Bildungsbedürfnis schien allem anderen voranzugehen, und das Zerstreuende, Auflockernde, Beunruhigende solcher Beschäftigung schien ihn nicht anzufechten, der in diesem Punkt so ganz anders angelegt war als Thorwaldsen und vielleicht die Mehrzahl bedeutender Künstler. Rauch wußte von dem „unsterblichen Rousseau“, und schon in Berlin hatte er Goethes Propyläen mit der frohen Botschaft der Antike in sich aufgenommen; er war einer von dem jungen, geistig hoch erregten Geschlecht, das sich mehr mit Ideen als mit Anschauungen nährte. Was er an künstlerischem Vermögen aus der Heimat mitbrachte, Gewandtheit in der Marmorarbeit und ein früh an Porträtbüsten erprobtes Naturgefühl, hätte ihn an Canova weisen

können. Da er aber die moderne, geschichtliche Betrachtungsweise der Antike, die eben jetzt durch so viele Entdeckungen auf griechischem Boden gefördert wurde, und in die er sich zeichnend, studierend, nachbildend immer mehr versenkte, bei Thorwaldsen zum Leben erweckt fand, so war es natürlich, daß er von diesem mehr angezogen wurde. Das Verhältnis, das nun zwischen beiden Männern sich bildete, war doch nicht das des Lehrers und Schülers; denn auch Thorwaldsens Ruf war damals noch jungen Datums. Rauch hat es viele Jahre später, als er die Nachricht vom Tode des Freundes erhielt, „in tausend Erinnerungen versinkend" in seinem Tagebuch bescheiden so bezeichnet: Thorwaldsen lernte ich in Rom kennen und wohnte dann vierzehn Jahre mit ihm unter einem Dache in via Sistina. Seine Nähe, seine Thätigkeit, seine Lehre bildeten den Grund zu meiner weiteren Ausbildung, wodurch ich ihm mein Lebensglück verdanke.

Grabdenkmal der Königin Luise.

Rauch erfreute sich bereits einiger Beachtung als Künstler; auch war er einmal „namens des Kaisers der Franzosen, Königs von Italien und Protektors des Rheinbundes" in die Jury einer römischen Ausstellung berufen worden. Als aber im Oktober 1810 kurz nach dem Tode der Königin Luise von Preußen durch Humboldt die Aufforderung an ihn, zugleich an Canova und Thorwaldsen gelangte, Zeichnungen für ein Grabmal der Verblichenen einzusenden, so konnte Rauch an-

gesichts einer solchen Konkurrenz in dem erhaltenen Auftrag nicht viel mehr erblicken, als eine Aufmerksamkeit für den königlichen Pensionär, als welcher er nach Rom gekommen war. Hierauf geschah es aber, daß Thorwaldsen mit Rücksicht „auf die Gesetze der Freundschaft" ablehnte und die Bemerkung beifügte, daß S. Majestät der König selbst fähige Künstler in seinen Diensten habe. Es kam hinzu, daß eine Büste der Königin, die Rauch längere Zeit vorher nach Berlin geschickt hatte, inzwischen den Beifall des Königs fand und ihn bestimmte, von dem Auftrag an Canova abzusehen; Rauch ward nach Berlin berufen; nicht als wäre man bereits entschlossen gewesen, ihm das Denkmal anzuvertrauen; man war in Verlegenheit und wünschte, sich zu besprechen. Von Anfang an hatte der König das Motiv des Denkmals, ja zum Teil die Art der Ausführung vorgeschrieben: auf einem länglichen Sarkophag von weißem Marmor solle die Königin liegend in Lebensgröße dargestellt werden, eingehüllt in ein feines und leichtes Gewand, das die Formen des Körpers durchscheinen lasse. Also keine Anstrengung künstlerischer Erfindung war gefordert, und doch, so viele Entwürfe einheimischer Künstler bereits zur Wahl standen, sie alle konnten in ihrer Auffassung den König nicht befriedigen. Diese Schwierigkeit nahm Rauch wahr; er erriet aus der undeutlichen Ausdrucksweise des Königs das deutliche Gefühl, daß weder ein individualitätsloser Pomp der Majestät noch das Gegenteil, ein wohlumschriebenes, einfach mütterliches und bürgerliches Gepräge seinem

Sinn und Wunsch entsprach. Menschenkenntnis, künstlerischer Takt und eine glückliche Hand ließen Rauch das Richtige treffen. Seine Skizze ward vom König genehmigt; aber auch jetzt ließ der Monarch diese Angelegenheit, die ihn im Innersten berührte, nicht aus den Augen. Eines Tages, während Rauch im Charlottenburger Schloß das große Modell anfertigte, nahm ihm der König, der ihn hierbei öfters besuchte, das Versprechen ab, am Kopf nichts mehr zu ändern: auch ließ er gleich den Kopf allein abformen; es sollte nichts von der Ähnlichkeit geopfert werden. Unter dieser merkwürdigen Aufsicht ist das Luisendenkmal entstanden; auch nachher, als der König nur ungern zugab, die Marmorausführung in Italien geschehen zu lassen, und den Künstler am liebsten in Berlin unter seinen Augen behalten hätte, beschwichtigte man diese mißtrauische Besorgtheit nur mit dem Gedanken, die Nähe und der Rat der großen römischen Meister werde dem Werke förderlich sein. Daß Rauch inmitten dieser Dinge sich behauptete, sich Vertrauen erwarb, wurde die wesentliche Bedingung seiner späteren, glücklichen Laufbahn.

Das Luisendenkmal ist der reine Ausdruck der Grundelemente von Rauchs künstlerischer Persönlichkeit, seines Naturgefühls und der römischen Schule. Die königliche Erscheinung der liegenden Gestalt ist ein Widerhall der römischen Antike; hinsichtlich des allgemeinsten Ausdrucks wird man, bei aller Verschiedenheit in Motiv und Einzelheiten, an jene vornehme sitzende Figur, die sogenannte Agrippina des Capitolinischen und des Neapeler Museums

erinnert. Mehr aber als die Pose und das Kostüm der Antike verspürt man hier ihren Geist. Nichts an diesem Grabmal, was an Vergänglichkeit und Tod gemahnen möchte; daß die Erinnerung des Lebens an dieser Stätte weilt, diesen Zauber haben Zeitgenossen wie Nachlebende in ernsten Stunden tröstend empfunden. Die Königin ruht wie eine Schlummernde; noch sind ihr Leben und Sinne gegenwärtig[1]). Ein Lächeln scheint über die ganze Gestalt zu gehen. Wenn man vor Michel Angelos Mediceergräbern von dem in unruhigen Schlaf gebannten Marmorbild der Nacht gesagt hat, sie scheine von bösen Träumen gequält über das Schicksal ihrer Vaterstadt Florenz, so mag man auf der in Marmor verewigten Erscheinung der Königin Luise Zuversicht und frohe Hoffnung ruhen sehen auf eine hellere Zukunft und den Stern des Hohenzollernhauses.

Geistige Atmosphäre in Deutschland.

Rauch war durch dieses Denkmal ein berühmter Mann geworden; Goethe äußerte den Wunsch, ihn kennen zu lernen. Rang und Stellung in Berlin, wohin er 1818 für die Dauer übersiedelte, brauchte er sich nicht erst zu erkämpfen. Nur für seine Kunst durfte er sorgen, wie sie auf diesem Boden gedeihen werde. War ihm in Rom mehr als einmal, wenn er ungeduldig nur

---

[1]) Sehr verstärkt ist dieser Eindruck, seit das Monument des Königs hinzugekommen ist. Hier bezeichnen die starr nebeneinander ausgestreckten Füße gegen die sanft übereinander geschlagenen der Königin eine wesentlich verschiedene Auffassung.

gedämpft den Hall der großen Thaten der Befreiungskriege vernahm, der Wunsch aufgestiegen, in Deutschland zu sein, so fand sich jetzt das stille Schaffen des Künstlers einer eigenartigen geistigen Strömung gegenüber, die kein läßliches Zurseitestehen ertrug.

Noch lebte das begeisterte Geschlecht der Befreiungskriege in den kräftigen Atemzügen der vergangenen Tage. Es herrschte die Vorstellung, als müsse über den Trümmern des Reiches der brutalen Gewalt und Willkür der deutsche Staat durch die Mächte des Geistes, durch Künste und die Macht des Wissens bildend und erziehend sich bewähren. Was den Bildungsstolz des Einzelnen befriedigte, sollte dem Ganzen der Nation zu gute kommen. Man hatte das Gefühl, einem Zeitalter endlosen Friedens entgegenzugehen, welches allen Saaten edler und hoher Dinge Muße vergönnen werde zu reifen. Zumal, solange die Sonne Goethes über dem Horizont stand, fanden sich die Besten unseres Volkes wie angestrahlt von einem glänzenden Gestirn. Wenn man aus der Ferne unseres gröberen, stofflicheren Daseins zurückblickt, scheinen die Menschen jener Tage in einer feinen, geistigen Luft zu stehen, — der Art wie auf den Gemälden des Perugino feine Bäume von einem klar durchsichtigen Hintergrund sich lösen, daß man jedes Blatt glaubt zählen zu können. Nie hat es einen stolzeren Icarusflug des Gedankens gegeben. Aber Geistesreichtum ist keine sittliche Macht, und was den Einzelnen beglückte und berauschte, konnte in die Breite des Volkstums nicht wirken und erwärmen. Zur Blüte kamen

die Wissenschaften, und es gewann die Oberhand, worauf diese beruhen, der Geist der Kritik. Wie sehr hat man sich gewöhnt, Wissenschaft und Kunst in einem Atem zu nennen, und doch gedeihen sie fast nie zusammen! Wie der Baumwuchs in der kälteren und dünnen Luft der Hochalpen verkümmert, fehlte der Kunst dieser Zeit Kraft und Möglichkeit des Lebens. Alle Fülle der Ideen und Vorbilder konnte ihr das eine nicht ersetzen, was ihr in all ihren Äußerungen versagt war: das bestialische Element der Zeugungs- und Schöpferkraft. Sollte man es aber anders erwarten in jenem Zustand allgemeiner Abstumpfung und Ermüdung, der über die Welt gekommen war, nachdem die furchtbaren Spannungen in den Revolutionskriegen sich entladen hatten, und der ein Jahrhundert heraufzuführen schien, welches doch zu vorschnell gebrandmarkt wurde als das

secolo anfibio, inetto
al vizio e alla virtù (Giusti),

als das Jahrhundert, gleich unfähig zum Guten wie zum Bösen? —

Antik und Modern. Rauchs Kompromiß.

In dem allgemeinen Umsturz und der Bewegung des Revolutionszeitalters war die Antike Mode geworden, als hätte sich in einer Erschütterung der Erde eine älteste Bildung des Gesteins an die Oberfläche erhoben. So fand sich denn Rauch keineswegs mit seiner Kunstrichtung isoliert, als er nach Berlin zurückkehrte. Schinkel, der Architekt, hatte endlich, da der Friede ge-

sichert war, Raum gefunden, zu bauen und seine Begeisterung für die Antike aus Steinen reden zu lassen. 1816 erstand zunächst die neue Wache, und man sah nun preußische Soldaten in ihren knappen Uniformen die lichten Zwischenräume dorischer Säulen füllen. Bald sollten sich zur Seite dieses Baues und gegenüber die Standbilder der Generale Scharnhorst und Bülow, Blücher, sehr viel später Yorks und Gneisenaus erheben. Die Freiheit antiker Behandlungsweise, die Rauch beim Denkmal der Königin Luise sich hatte gönnen dürfen, und die auch hier an den klassischen Formen von Schinkels Kunst eine Anlehnung gefunden hätte, würde zur Wahl eines antikisierenden Feldherrnkostüms für die Helden des Befreiungskrieges geführt haben. Das Unnatürliche einer solchen Verkleidung mochte instinktiv fühlbar sein; rascher vielleicht für den Laien als für den Künstler; denn der Gedanke ist schnell, aber die Hand langsam. Wie käme es sonst, daß veraltete Kunstformen ein so zähes Leben fristen? Rauch befand sich vor einer Schwierigkeit, die für ihn neu war, in Berlin aber bereits ihre Geschichte hatte.

Das achtzehnte Jahrhundert hatte das traditionelle Idealkostüm für selbstverständlich gehalten; Schlüters Reiterbild des großen Kurfürsten stand ja als Muster vor aller Augen. Als unter Friedrich Wilhelm II. ein Denkmal für den großen König geplant wurde, und an höchster Stelle das sogenannte römische Kostüm für das einzig geziemende erklärt wurde, regte sich zwar der Widerspruch. Dann aber unter der folgenden Regierung

setzte Schinkel seine ganze Autorität gegen die Nachahmung der wirklichen Tracht ein; er wies von neuem auf Schlüter hin und stellte auf eigenen Entwürfen, bei denen freilich die Architektur (und natürlich die klassische) das große Wort führte, Friedrich II. auf dem Viergespann im griechischen Chiton dar oder als römischen Imperator. Seine Meinung war, und er wußte sich hierin eins mit Goethe, es gebe überhaupt kein modernes Kostüm, sondern nur Uniformen und Moden, die abgesehen vom Veralten und Lächerlichwerden den Grundsätzen der Schönheit wenig entsprächen; ein Monument aber, welches allen Zeiten angehören solle, müsse auch allen Zeiten gerecht sein. Man konnte erwidern, daß, wenn es mitten im Strom der Spätrenaissance für Schlüter natürlich war, den Zeitgenossen Ludwigs XIV. durch Allongeperrücke und Imperatorenkostüm zu bezeichnen, die Zeiten eines Königs, der den Aufruf an sein Volk erlassen hatte, die populäre Uniform forderten. Auch von seiten der romantischen Richtung konnte ein Angriff gegen den Klassizismus auf welchem Gebiet immer der Unterstützung gewiß sein. Dies aber wäre am wenigsten vermögend gewesen, Rauch wankend zu machen; er war ein Mann von vierzig Jahren und hatte seine gegründeten Anschauungen künstlerischer Werte. Der monumentale Charakter seiner Aufgaben drängte ihn von selbst immer wieder zur Antike zurück. Denn wenn an dem Bild großer Männer, wie es die Nachwelt begleitet, die Entfernung der Zeit und die wechselnden Tendenzen der Überlieferung unbewußt als

11*

idealisierende Faktoren wirken, der Strom nationalen Empfindens hier einen Zug herausschleift und dort einen anderen vergröbert, so konnte auch für den Künstler die Anforderung wirklichkeitsgetreuer, urkundlich beglaubigter Darstellung nicht als die dringendste erscheinen. Wenn Rauch dennoch nachgab und es mit der zeitgemäßen Uniform versuchte, so lag der eigentliche Antrieb, den „Realismus" in der Kunst zu befördern, bei einer Instanz, an die man zunächst nicht denken würde, dem preußischen Militarismus. Hier hat, auch wenn es nicht in jedem Einzelfall nachweisbar ist, ein Wille entschieden, der in einer königlichen Kabinettsordre vom 25. Januar 1826 (es handelte sich um ein Denkmal für König Friedrich Wilhelm I. in Gumbinnen) also formuliert ist: „zur Kleidung des Standbildes bestimme Ich die Uniform, in welcher der König in ganzer Figur von Pesne gemalt ist. Das Bild hängt in dem letzten Saale des Seitenflügels meines Palais. Über der sichtbar genug bleibenden Uniform der königliche Mantel." Und nicht genug damit; eine solche Instruktion an den Künstler ward mehr als einmal durch nachfolgende militärische Besichtigung ergänzt, die sich vom Schnitt der Kleidungsstücke bis auf die Wiedergabe der Knöpfe herab erstreckte. In diese bei der Darstellung von Militärs und Fürstlichkeiten angewöhnte Unterwerfung unter die zeitübliche Tracht hat sich dann Rauch allmählich soweit hineingelebt, daß er sich von ihrer Notwendigkeit überzeugt fühlte. Aber noch bei den Piedestalreliefs der Blücherstatue dachte er eine Weile daran,

den Helden von der Katzbach mit der Löwenhaut des Herkules zu bekleiden, und am Abend seines Lebens gab er den Auftrag, die Goethe-Schiller-Gruppe für Weimar zu schaffen, lieber aus den Händen, als daß er von seinem Glauben, es sei für die Gruppe der Helden des Geistes nur die Idealkleidung der Antike möglich, um einen Schritt gewichen wäre. So ist es denn nicht zu verwundern, daß in Rauchs Thätigkeit die Klage über die „Pantalons" so wenig verstummt wie die Sehnsucht „nach etwas nackten Beinen und Schultern". Noch über der Arbeit am Denkmal Friedrichs des Großen schreibt er: „ich bin geistig fertig, ermüdet an Leib und Seele, Perrücke, Kleid und Stiefel ohne Unterbrechung seit neun Jahren durchgemacht zu haben".

Die Entscheidung für die Wahl des modernen Kostüms wäre eine leichtere gewesen, wenn nicht die plastische Bewältigung desselben eines der schwierigsten Probleme moderner Plastik eröffnete. Die monumentale Wirkung schien in Frage zu stehen, wenn statt der dekorativen antikisierenden Bekleidung die willkürliche und kleinliche moderne Tracht eintrete. Diese Wirkung zu sichern, war Rauchs hauptsächlichstes Augenmerk; er mußte etwas finden, um ablenkende Details zu verhüllen, größere Massen zu sammeln, überhaupt die Gestalt als architektonisches Gerüste einheitlicher zur Erscheinung zu bringen. Rauchs Auskunft war der Mantel, den er bald in engerem Anschluß an die Natur dieses Kleidungsstücks, bald in freierer Draperie verwendete. Insbesondere die freiere, zur Pose neigende Anwendung des Mantels

hat Rauchs Kostümbehandlung den Charakter eines Kompromisses aufgeprägt. Wenn die Scharnhorststatue an den häßlichen Falten ihrer „Pantalons“ ein zwar ängstliches, aber aufrichtiges Bemühen zeigt, die Natur zu studieren, so hat später der konventionelle Faltenwurf immer größere Macht gewonnen, so daß Neues und Altes in ein unbefangenes Nebeneinander gerät. Friedrich der Große reitet auf einem modern eleganten Pferd, im Kostüm seiner Tage mit dem Krückstock am Arm; über den Schultern aber hängt ihm ein imaginärer Mantel. Rauch glaubte, ein Äußerstes gethan zu haben, wenn er seinem Helden den dreispitzigen Hut auf den Kopf gab; er wich gleichsam Schritt für Schritt vor den Anforderungen der realistisch werdenden Zeit zurück und klagte über die Not, die „solche Natürlichkeitsansprüche“ der Skulptur und dem Auge bereiteten.

Daß alles in allem die Schwierigkeit mehr bemäntelt als erledigt worden sei, ist bei aller Hochschätzung Rauchs schon dem feinen Blick Franz Kuglers nicht entgangen. „Man thut,“ sagt er (1851), „dem gegebenen Kostüm hinzu, was die größere Würde besser zu vermitteln scheint; man hüllt die Gestalt oder einen Teil derselben in den freieren Faltenfluß irgend eines Mantelstücks; aber man beeinträchtigt damit nur allzuoft dasjenige, worin die sprechendste Wirkung des gegebenen Kostüms zu beruhen pflegt — seine frische gesunde Naivetät; man schafft nur allzuoft, wenigstens da, wo die Anwendung des faltigen Gewandstücks nicht durch ein ganz unbedingt natürliches und verständliches Motiv ge-

geben war, ein unerquickliches Zwitterwesen." Wenn somit Rauch nach einer entschiedenen, erfolg- und folgenreichen Neuerung auf halbem Wege stehen blieb, wenn seine Manteldraperie, ein Ersatz und Lückenbüßer für die Toga[1]), einen Rückfall verrät, so zeigt sich deutlich, daß ihm das Gefühl des Gegensatzes antiker und moderner Stilprinzipien fremd geblieben ist. Er hat diesen Gegensatz in der Kostümfrage nur an der Peripherie berührt. Die Zeit war noch nicht reif, zum Wesen und zum Kern der Sache zu gelangen.

Ein Exkurs über die Kostümfrage in der Plastik.

Die Kostümfrage ist eine Episode im Kampf um eine moderne Kunst. Sie steht an der Schwelle der plastischen Kunst unseres Jahrhunderts, und ihre praktische Lösung müssen wir von der Vollendung der Kunst der Zukunft erwarten. Einstweilen kann man sich bemühen, Unklarheiten zu beseitigen, welche das Problem verdunkeln und eine Vermengung antiken und modernen Gewandstils haben zur Gewohnheit werden lassen.

Ziel und höchste Leistung der antiken Skulptur ist die Darstellung des nackten Körpers. Der antike Gewandstil kann danach auf nichts anderem beruhen als

---

[1]) Hierauf bezieht sich wohl die Anspielung Jakob Burckhardts im Cicerone: der Beschauer antiker Togastatuen wird vielleicht mancher unserer jetzigen Porträtstatuen und ihrer Kavalleriemäntel gedenken, welche letzteren nebst dem bloßen Kopf die Vermutung erregen, daß der Betreffende sich während einer Standrede im Winter habe abbilden lassen.

auf der unbedingten Unterordnung des bekleidenden Stoffes unter die Wirkung der körperlichen Erscheinung. Wie oft hat man das Wort Goethes zitiert, in der Kunst der Alten sei das Gewand das tausendfache Echo der Gestalt. Von den Unterschieden, die hieraus gegen unsere Art, sich zu kleiden, folgen, sei einiges mit den Ausführungen eines ausgezeichneten Archäologen bezeichnet. „Dem Stoff der griechischen Gewandung ist bloß der einfachste, gleichsam natürlich architektonische Umriß gegeben oder vielmehr gelassen, das Viereck, die Kreislinie. Er ist nicht erst zu vielfachen Fetzen zerrissen, zerschnitten und dann wieder zu konventioneller Form zusammengeflickt, gespannt, gebauscht, durchlöchert und geknöpft; er wird nicht eine Art technisches Kunstprodukt oder, in der Zunftsprache, eine Art Meisterstück für sich, sondern er wird erst etwas in dem Moment, für den er bestimmt ist, er wird erst durch den Gebrauch, durch die Anwendung. Er gewinnt Form durch das Wie des Umwurfs, durch die Thätigkeit des Individuums, welches das Kleid braucht. Bei unserer modernen Gewandung kann Ähnliches nur vorkommen, wo ihre Teile mehr oder weniger an Antikes erinnern, beim Umwurf des männlichen Mantels oder des weiblichen Shawls. Das moderne Gewand hat eine bestimmte, künstliche Form, und zwar ist es besonders bei der männlichen Tracht ein Analogon des menschlichen Körpers, aber des menschlichen Körpers nur in seinen allgemeinsten geometrischen, linearen Umrissen und ohne organische Vermittlung. Rock und Beinkleider übereinander am

Nagel aufgehangen sind ein Mensch, aber ein Scheusal von Menschen. — Das antike Kleid hat keine Form, am wenigsten eine menschenähnliche; abgelegt ist es ein bloßer Stoff, Leinwand oder Wolle, aber indem es die Natur desselben in seiner Weise geltend macht, durch das ihm eigentümliche Licht- und Schattenspiel des Faltenwurfs vollkommen geeignet, zum ergänzenden oder belebenden Kontrast des menschlichen Organismus als ein ihm Fremdes gegenübergestellt zu werden. — Das Gewand ist eine Art architektonischer Umgebung der lebendigen Gestalt, ist vorherrschend ein Getragenes; es gehorcht dem Gesetz der Schwere, sinkt senkrecht zum Grund, und wo es Widerstand findet, bricht es sich in Falten, bildet Flächen, Ecken, Wölbungen. Auf der anderen Seite aber mußte es bloß als dienend, als untergeordnet erscheinen, als Hülle des Organismus, es durfte ihn daher nicht als ein Vorhang verhüllen. Es wurde Grundsatz, die Formen des menschlichen Körpers überall so viel als möglich durch die Hülle des Gewandes hervortreten zu lassen." [1])

Dieser Übung muß sogar ein unschmiegsamer Stoff wie z. B. der metallene Panzer sich fügen. An der vatikanischen Harnischstatue des Augustus, einer unter vielen dieser Art, findet man den Brustharnisch, als wäre es ein Panzerhemd, der Form des Thorax angebildet; Arme und Beine bleiben unbedeckt. So rücksichtslos hat die

---

[1]) Aus der Geschichte der griechischen Plastik von Anselm Feuerbach (dem Vater des Malers).

alte Skulptur auch dem widerstrebenden Stoff die Gesetze, die sie für die Gewandbehandlung als wirksam und maßgebend erfunden hat, aufgezwungen. Zugleich läßt sich an diesem Beispiel die ganze Größe des Unterschiedes erkennen, der den neueren Gewandstil von jenem trennt. Auch die Kunst der Renaissance hat Harnischstatuen geschaffen; den Konflikt der eigenwillig unbiegsamen Hülle mit der Freiheit der körperlichen Gestalt hat sie in entgegengesetztem Sinne entschieden. Drei Meisterstücke dieser Art, der Florentiner S. Georg von Donatello, das Reiterbild des Colleoni in Venedig, die dem Peter Vischer zugeschriebene, als König Arthur von England bezeichnete Statue vom Grab Kaiser Maximilians in der Hofkirche zu Innsbruck sind das vollkommene Widerspiel der Antike. Die Ritterrüstung, die jedes Glied des Körpers in ein Gehäuse zwängt und den Menschen in eine bewegliche Festung verwandelt, diese in ihrer eisernen Umhüllung versteiften Gelenke, diese unter der Wölbung des Harnischs fühllos gemachte Brust, diese ganze, massiv erscheinende Wucht ist durch eine Welt getrennt von den herkulischen Bildungen der Alten. Und doch könnte sich der Geist einer Epoche nicht originaler, nicht kunstvollendeter aussprechen als in diesen drei plastischen Schöpfungen. Indem hier Panzer Panzer bleibt und Eisen Eisen, sind ihre Träger zu wahren Charaktergestalten furchtloser, trotziger Mannheit erhoben.

Zeitkostüm ist ein wesentliches Stück des Zeitcharakters. Wenn es der antiken Plastik natürlich, d. h. naiv war,

die Gewandung als ein sekundäres Element zu behandeln und die Ausdrucksfähigkeit des nackten Körpers zu einer wunderbaren Höhe zu steigern, so kann eine moderne Kunst nur dann naiv sein und bleiben, wenn sie die charakteristische Seite modernen Kostüms zu erkennen und nachzubilden vermag. Die Schwierigkeit liegt hierbei weniger in der Sache selbst, als in der Anforderung monumentaler Wirkung. Alles Mißtrauen, ja die Verleumdung moderner Tracht ist in nichts anderem begründet, als darin, daß es unserer Kunst fast regelmäßig mißlingt, diese Tracht ins Stilvolle, d. h. ins Monumentale zu übersetzen. In diesem Punkt sind die Figuren des Berliner Wilhelmsplatzes und so viele Marmorbilder moderner italienischer Friedhöfe lehrreiche Beispiele; sie wirken genrehaft und modejournalmäßig, weil die Künstler im Kostüm stecken geblieben sind und den Blick für das Wesentliche verloren haben. Nicht die Schuld moderner Kleidung ist es, sondern unserer in den Anfängen stehenden Kunst, wenn wir keine Monumente haben, die es mit dem Colleoni aufnehmen können. Der vollendeten Kunst ist die sprödeste Kleidung ein geschmeidiges Werkzeug des Ausdrucks; denn ihr steht der Zauber zu Gebote, jedes Ding in der Berührung zu wandeln. Eigentlich beruht alle große Kunst auf einem Zauber dieser Art. Er ist wie der Anmut verleihende Gürtel der homerischen Aphrodite, den sich Hera erbat, um den Gemahl zu berücken.

Denkmal Friedrichs des Großen.

Man muß nicht glauben, es sei allein die Macht des Herkommens oder das Vorurteil eines veralteten Schönheitsbegriffes gewesen, wodurch das sogenannte Idealkostüm, das heute jedem unter uns unmöglich, ja lächerlich erscheint, in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts noch so viele Anhänger unter Künstlern und Laien hat zählen können.

Monumentale Wirkung ist das einfache Resultat unendlich komplizierter Kräfte. Die Antike hatte nach gewaltigen künstlerischen Anstrengungen dieses Resultat gefunden und eine eigene Formensprache geschaffen, deren Anwendung einstweilen unerläßlich schien, wenn die Kunst nicht überhaupt auf monumentale Darstellung verzichten wollte. Der überlieferte Faltenwurf gab der Erscheinung Würde und Majestät; symbolische Attribute gaben der Darstellung Bestimmtheit und Charakter. Die antike Skulptur bildete Herrschergestalten, die Erdkugel mit der beflügelten Siegesgöttin in der Hand, den Adler Jupiters zu Füßen, jedes Winkes gewärtig; das Herrscherkleid, das Triumphalgewand, das sie umhüllte, verkündete laut Macht und Sieg. Formen, die allgemein verständlich geworden, auch dann noch beibehalten wurden, als das Volk und die Religion, der sie ihren Ursprung danken, längst dahin waren. Sollte man es wagen, eine solche Formensprache zu opfern, ehe man wußte, was an die Stelle gesetzt werden könne? Bei aller Neuerung, zu der Rauch sich entschließen mußte,

blieb er doch bemüht, den Tonfall der überlieferten Formensprache zu bewahren; er gab zeitgemäße Modifikationen zu, keine grundsätzlichen Änderungen. Im Denkmal Friedrichs des Großen, der umfassendsten Aufgabe, die an Rauch herantrat, begegnen wir einem neuen Versuch, diese Schwierigkeiten zu lösen. Die knappe Klarheit und Präzision, welche die symbolische Kraft antiker Kunst für die Erscheinung einer großen Persönlichkeit ermöglichte, wird hier ersetzt durch die Breite der Darstellung, die einen Chor zeitgenössischer Gestalten zur Folie heranzieht; an die Stelle des intensiven Ausdrucks tritt Expansion.

Die Zeit, in der das Friedrichsdenkmal nach endlosen vorausgegangenen Versuchen und Entwürfen seine schließliche Gestalt erhielt, ist bezeichnet durch die Vorherrschaft des wissenschaftlichen Geistes. Unter dem Eindruck des unvergleichlichen Aufschwungs historischer Forschung fand man sich überzeugt, daß eine Einzelstatue des großen Königs nicht genüge, daß man einen Auszug der Geschichte des Königs in Erz schreiben müsse. In diesem Punkt trafen die Entwürfe, auch wenn sie sich im übrigen bekämpften, zusammen, und nur über die Form ist gestritten worden, in der man den Gedanken, die Gestalt des Herrschers durch einen zeitgeschichtlichen Kommentar von Reliefs und Einzelfiguren begleiten zu lassen, verwirklichen solle. Die durch viele Jahre festgehaltene Lieblingsidee Friedrich Wilhelms III., eine Trajanssäule errichten zu lassen, an deren Schaft eine ununterbrochene Folge von Reliefs das Leben des Königs

erzählen sollte, wurde von den Künstlern mit großem Recht abgelehnt; aber auch Rauchs Vorschläge mußten sich mannigfache Umformung gefallen lassen. Der früheste war, eine langgestreckte Basis (etwa zwischen Bibliothek und Opernhaus) zur Unterlage zu nehmen, auf deren Mitte das Reiterbild des Königs aufzustellen, zu beiden Seiten in regelmäßigen Abständen, aber etwas niederer und in kleinerem Maßstab, je zwei oder drei Reiterstatuen seiner hervorragendsten Generale; der Sockel dieser sieben Reiterstatuen, für den eine Längsausdehnung von achtzig Fuß vorgesehen war, sollte mit zwei übereinander liegenden Reliefstreifen geschmückt werden, die durch „treue historische Darstellung" den Zweck eines Nationaldenkmals erfüllen sollten. Aus dieser Grundidee ist durch rhythmische Veränderung das jetzige Denkmal entstanden; die Längsrichtung ist der Höhenrichtung gewichen, das Bild des Königs besser herausgehoben worden; statt der vier oder sechs ursprünglichen begleitenden Reiterstatuen sehen wir jetzt zehn Figuren zu Pferde und einundzwanzig zu Fuß, vorwiegend im Hochrelief, um die vier Seiten des Piedestals gedrängt; in einer Reliefreihe darüber sieben halballegorische Szenen aus dem Leben des Königs; unten dichtgedrängt eine Liste von vierundsiebzig Namen von Offizieren und sonstigen Zeitgenossen, die nach langen Diskussionen der Gelehrten in diese besondere, von der Ehre der Porträtdarstellung ausgeschlossene Kategorie gebracht worden sind.

Was war nun aus diesem Denkmal geworden! Friedrich der Große hatte selbst angefangen, seinen Heer-

führern Denkmäler zu setzen; die ersten sind für Winterfeldt und Schwerin 1776 auf dem Wilhelmsplatz aufgestellt worden. Man hätte vielleicht später daran denken können, in der Mitte des Platzes das Bild des Königs zu errichten; so wäre durch die Gesamtanordnung vermieden worden, wovor nachmals einer der fürstlichen Gönner Rauchs, der Großherzog von Mecklenburg-Strelitz, mit Recht warnte, der große Friedrich könne nicht „in Compagnie mit anderen" dargestellt werden. Wäre das Denkmal noch im vorigen Jahrhundert zustand gekommen, so würde es wohl ein Werk in der Art des französischen Geschmacks geworden sein, den der König so sehr liebte; man hätte damals keinen Künstler von den Fähigkeiten Rauchs zur Verfügung gehabt; aber das allgemeine Niveau der Kunstübung, welches auch den Minderbegabten trägt, war, wenn auch im Sinken begriffen, höher als fünfzig Jahre später, wo die Kunst unter den Einfluß der Historie geriet. Das Denkmal, wie es nun ist, giebt nicht den starken und unmittelbaren künstlerischen Ausdruck der fortdauernden Gegenwart eines Mannes, welcher Spuren seines Geistes für alle Zeiten dem Staate aufgeprägt hat; es ist ein Monument der Jahre von 1740 bis 1786, Friedrich der Große und seine Zeit.

Goethe macht einmal über den Unterschied historischen und künstlerischen Vortrags die folgende, wie er selbst sagt, „weiteingreifende" Bemerkung. „Die eigentliche Kraft und Wirksamkeit der Poesie sowie der bildenden Kunst liegt darin, daß sie Hauptfiguren schafft und alles,

was diese umgiebt, selbst das Würdigste, untergeordnet darstellt. Die Geschichte dagegen handelt ganz anders. Von ihr erwartet man Gerechtigkeit; sie darf, ja sie soll den Glanz des Vorfechters eher dämpfen als erhöhen. Deshalb verteilt sie Licht und Schatten über alle; selbst den Geringsten unter den Mitwirkenden zieht sie hervor, damit auch ihm seine gebührende Portion des Ruhmes zugemessen werde." Hiermit ist der Hauptpunkt getroffen. Es handelt sich nicht um eine dem Belieben unterworfene Auffassung — ob der König allein oder mit einer Vertretung seines Zeitalters dargestellt sein solle —, sondern um eine künstlerische Stilfrage. Ihre Nichtbeachtung hat sich an Rauchs Denkmal[1]) in derselben Weise gerächt wie an Kaulbachs Zeitalter der Reformation oder am Wormser Lutherdenkmal. Wenn es der Geschichtschreibung möglich ist, durch eine Reihe biographischer Darstellungen ein anschauliches Bild eines Zeitalters hervorzubringen, so kann die bildende Kunst, wenn sie innerhalb eines Rahmens eine Menge von Porträtfiguren vereinigt, mit ihren Mitteln fast nie der

---

[1]) Rauch hat sich auf ein vorbildliches Werk der Antike berufen, auf das Monument, welches Alexander der Große durch Lysipp seinen Mitfeldherrn von der Schlacht am Granikus in einer macedonischen Stadt errichten ließ. Es ist dies die nur aus litterarischen Quellen bekannte turma Alexandri, eine Anzahl von 25 oder 34 ehernen Reiterstatuen, worunter der König selbst. Jede Parallele zum Friedrichsdenkmal ist hier ausgeschlossen, da es sich um das Ehrengedächtnis eines einzelnen Ereignisses und einer bestimmten Anzahl im Kampf gefallener Offiziere handelte. Eine genauere Beschreibung ist nicht vorhanden.

Langeweile und Ausdruckslosigkeit Herr werden, die eine Ansammlung erzeugt, deren Zweck nicht deutlich ist. Es bleibt für den Anblick immer der nämliche Eindruck, daß diese Figuren eine Verlegenheitsunterhaltung führen oder gar, wie man es wohl auf der Bühne sieht, wenn das Gespräch von einer Gruppe auf die andere übergeht, nur thun, als ob sie mit einander redeten. Eine Aufgabe dieser Art ist vielleicht nur einmal im weiten Bereich der Kunst gelöst worden, in dem Wunderwerk der „Schule von Athen".

Dieses Wunder geschah auf einem Gipfelpunkt künstlerischen Vermögens, da ein verwegenes Können von selbst alle Ansprüche und Launen fürstlicher Besteller und Mäcenaten herauszufordern schien. Wie anders aber ist dies in unseren Zeiten! In den Anfängen moderner Kunst, ohne die Unterstützung allgemein feststehender Überzeugungen und Überlieferungen, wird der Weg wie im Dunkeln tastend gesucht, verfehlt, gefunden. Ohne die selbstgewisse Sicherheit, die sich vor zudringlichen Einflüssen zu schützen vermag, schwankt unsere Kunst im Wind jeder Zeitstimmung, empfindlich, als wäre sie ein Stück der Litteratur.

Es ist ein besonderes Kapitel in der Geschichte des Friedrichsdenkmals, nächst den Einwirkungen allgemeinerer Art, denen es unterlag, der besonderen Hemmungen zu gedenken, deren Spuren wie Narben kenntlich geblieben sind. Die Unsicherheit über die Gestaltung des Postamentes dauerte fort, auch nachdem die Hauptfrage erledigt, die Reiterstatue auf hohem Sockel ge-

nehmigt worden war. Als acht Tage vor dem Tod König Friedrich Wilhelms III. der Grundstein des Denkmals gelegt wurde, bestand die Abrede, an den vier Ecken des mittleren Sockelteils große allegorische Figuren anzubringen und auch die Seitenflächen mit Allegorieen zu dekorieren. Erst bei dem neuen König hat es dann Rauch, der eine stilistische Dissonanz zwischen diesen allegorischen Gestalten und der realistisch gehaltenen Reiterfigur befürchtete, durchgesetzt, daß auf seinen älteren Vorschlag zurückgegriffen wurde, und die Feldherrngruppen in ihrer gegenwärtigen Gestalt den Platz einnehmen sollten[1]). Es macht den Eindruck, als sei im Lauf dieser Debatten die Sockelfrage zu einer gewissen schädlichen Selbständigkeit gelangt und habe den Mangel der Einheit, die Vernachlässigung des architektonischen Zusammenhangs im Gesamtaufbau verschuldet. Durch die rings um den Hauptteil des Sockels laufenden Gruppen lebensgroßer Figuren wird als durch eine mächtige Horizontale die Höhenrichtung des Postaments zu stark beeinträchtigt; ja das Postament erscheint für sich mehr als der Träger seiner Reliefs denn der Reiterstatue. Der große einheitliche Zug, der durch das Colleonidenkmal wie durch das des großen Kurfürsten hindurchgeht, ist hier nicht herausgebracht worden. Am Colleoni ist alles für e i n e Wirkung aufgespart: das Ornament an der herrlichen

[1]) Die allegorischen Figuren sind danach in kleinerem Maßstab an die Ecken des oberen Sockelgliedes verbannt worden, wo das abschließende Gesims höchst ungünstig auf sie drückt.

Basis ist mit weiser Sparsamkeit verwendet; die Vertikalrichtung der sechs freivorstehenden Säulen macht, daß sie das Reiterbild gleichsam auf den Schild heben. Mit den dramatisch gesteigerten Mitteln einer anderen Zeit hat Schlüter die Wirkung seines Denkmals auf den Gegensatz eines Triumphators gegründet, der stolz zu Roß dahinzieht, und der Gefesselten, die sich ohnmächtig zu seinen Füßen aufbäumen. In dem gewaltigen Kontrast bilden Sieger und Besiegte ein mächtiges Ganzes; mit dem Triumphruf mischt sich, sein stolzes Frohlocken steigernd, Jammer und Klagelaut der Überwundenen, ineinander tönend und verbunden wie in den Tagen des alten Rom das Kapitol, das den Sieger krönte und der carcer Mamertinus, wo der Besiegte endete.

Mit diesen Meisterwerken darf man das Denkmal Friedrichs des Großen nicht vergleichen. Es entbehrt des hinreißenden Schwunges und Glanzes, ja es entbehrt der Klarheit der Wirkung; denn ihm fehlt die sinnenverständliche Beziehung der Teile auf das Ganze. Indem der Zusammenhang nur durch Reflexion vermittelt wird, greifen die Teile thatsächlich nicht ineinander und verzetteln und zerreißen die Gesamtwirkung, statt sie durch kluge Unterordnung zu steigern. — Dies ist nicht gesagt, um Rauch zu tadeln. Das Denkmal, wie es dasteht, ist die Schöpfung einer zwar gebildeten, aber kunstarmen Zeit.

Rauchs Stellung in der Kunstgeschichte.

Rauch war einer der glücklichsten und gefeiertsten Künstler, die es gegeben haben mag. An seinem Sarg

stand unser alter Kaiser Wilhelm, damals Prinzregent von Preußen, und der fast neunzigjährige Alexander von Humboldt. Eine Anzahl bedeutender Schüler schien die Fortdauer Rauchischer Kunstweise für die Folge zu verbürgen. Aber sein Ruhm wurde und wird auf die Probe gestellt. Als zwei Jahrzehnte nach seinem Tod sein hundertster Geburtstag in Berlin gefeiert wurde, 1877, hatte sich doch bereits vieles verändert; man mußte die Frage erheben, wie viel noch übrig sei von dem, was Rauch als schaffender Künstler vertreten habe [1]).

Seinen Zeitgenossen erschien Rauch, vornehmlich weil er mit dem Idealkostüm der Monumentalkunst gebrochen, als ein Neuerer, als in der Opposition befindlich gegen Canova und Thorwaldsen. Noch 1842 meinte Franz Kugler sich kein Urteil zutrauen zu dürfen, welche der beiden Richtungen für unsere Zeit die gültigere sei. „Die geläuterte Idealität der einen, die unmittelbare Gegenwart des Lebens in der anderen Richtung scheinen beide ein gutes Recht zu haben; die Zeit wird hierüber entscheiden.“ Heute sind die Dinge soweit gediehen, daß sich eine neue Opposition gebildet hat, die der Meinung ist, jene „unmittelbare Gegenwart des Lebens“ sei in den Werken Rauchs und seiner Schule keineswegs zu spüren, und Rauch gehöre in Wahrheit auf dieselbe Seite wie Thorwaldsen.

---

[1]) Herman Grimm in einer Reihe fesselnder Betrachtungen im 39. Band der Preußischen Jahrbücher.

Von seinem achtundzwanzigsten bis zum zweiundvierzigsten Lebensjahre hatte Rauch Rom studiert, unter römischen Einflüssen gearbeitet. Als er nach dem Ablauf des ersten Jahrzehnts seiner Berliner Thätigkeit 1829 bis 1830 wieder einmal einen Winter in Rom zubrachte, konnte es ihm nicht an der Gelegenheit zu ernsten Rückblicken und Betrachtungen über das, was er mittlerweile geworden war, fehlen. Die Eindrücke und Erinnerungen verursachten ihm stündliche Aufregung; sie störten seinen nächtlichen Schlaf. „Fast täglich," so schrieb er dem jungen Rietschel, „sehe ich mich eine halbe Stunde im Atelier Thorwaldsens um, und nie verlasse ich dasselbe ohne die höchste Bewunderung des Meisters, der nie fehlenden Grazie, Übereinstimmung aller Linien, der Verhältnisse, der unglaublichen Leichtigkeit, womit derselbe alles schafft . . . nie sah ich einen Zirkel in seiner Nähe. Aus dieser kurzen Andeutung werden Sie ersehen, wie es um den Mut des Künstlers steht, der in diesem großen, vielseitig erleuchteten Spiegel nur seine eigene Unzulänglichkeit vergleichend sein Nichts erblickt." Rauch war selbst auf der Höhe seiner Erfolge „bescheiden im tiefsten Sinne des Wortes und neidlos"[1]). Man wird dies in Anschlag bringen und doch über so aufgeregte, halbverzweifelte und selbstquälerische Äußerungen wie dieses enthusiastische

---

[1]) Urteil Ernst Rietschels in seinen „Jugenderinnerungen" (S. 107 der Separatausgabe). Angesichts einer Zeichnung des 24jährigen Rietschel schrieb Rauch einmal an Goethe, er sei sich „schwach und gering" vorgekommen.

Lob Thorwaldsens erstaunt sein. Sie lassen einen Blick in die Seele des Künstlers thun. Von der gleichen Verehrung für die Antike beseelt wie Thorwaldsen, im Dienst der nämlichen Ideale war Rauch nach Deutschland gekommen; er wünschte Stoffe aus dem Reich klassischer Schönheit und Phantasie zu bilden und fand sich an moderne Gegenstände gewiesen, von idealischer Nacktheit an nüchterne Uniformen und Porträts. Es kam ihm nicht in den Sinn, alles von sich zu werfen, unbefangen das Neue anzufassen und von vorn zu beginnen. Er suchte zu halten, was zu halten war; es kostete ihn manchen Kampf; aber er machte Konzessionen. Wenn er nun seine Arbeit mit der Weise Thorwaldsens verglich, der Unsicherheit und der Schwierigkeiten gedachte, denen er seine Schöpfungen mühsam abringen mußte, so glänzten ihm diese Gebilde römischer Freiheit und Künstlerfriedens wie leichtgeborene Wesen höheren Ursprungs entgegen. Heute noch kann man dies nachempfinden, wenn man die Statue des Kurfürsten Maximilian auf dem Wittelsbacher Platz in München mit der des Königs Max Josef vor der Oper vergleicht. Das Werk Thorwaldsens hat die einfache und klare Wirkung vor der Schöpfung Rauchs voraus. Rauch selbst meinte, dieses Monument könne Thorwaldsen nur wenig interessieren.

Es war ein Irrtum, zu glauben, Rauch habe einen neuen Stil gefunden, einen Stil, in dem sich klassische und moderne Anschauung innerlich durchdrungen hätten. Sehr voreilig und sehr äußerlich hat man diesen Stil

mit dem der Goetheschen Iphigenie verglichen. Was Rauch geleistet hat, war etwas anderes. Er stand auf demselben Boden wie Thorwaldsen, aber er besaß eine Gabe, die jenem abging, das Charakteristische und Individuelle in der Natur zu erkennen und wiederzugeben. Ohne das wäre es ihm nicht möglich geworden, dem Bedürfnis seiner Zeit und Umgebung nach wirklichkeitsgemäßer Darstellung so weit entgegenzukommen, wie es sich mit seinem klassischen Stilgefühl vertrug. Er hat die Gegensätze nicht versöhnt; nach seinem Tod sind sie heftiger und schroffer wiedererstanden; aber er wußte sie zu verdecken. Auf anderen, nichtkünstlerischen Gebieten bietet uns jene Zeit die nämliche Erscheinung. Rauch besaß die Fähigkeiten einer konzilianten Natur; er war ein Diplomat der Kunst. Wenn von der unausgesetzten ausgleichenden und vermittelnden Arbeit des Verstandes und der Reflexion seinen Werken etwas Kühles anhaftet, so gewinnen sie und gefallen durch die außerordentliche Glätte und Gewandtheit des Vortrags, die wie die guten Manieren eines Menschen im Umgang bestechen. Als ein Mann von feiner — und bis zu einem gewissen Grad vorurteilsloser — künstlerischer Bildung weiß er dem offenen Konflikt auszuweichen. In seinem Reliefstil beispielsweise findet man zu Anfang neben den naiven und glücklichen Viktoriendarstellungen vom Bülowmonument den Versuch realistischer Färbung in dem Marsch auf Paris am Blücherdenkmal. Später am Friedrichsdenkmal ist alles in einer wohlverträglichen Gesellschaft vereinigt. Der König und die Königin

auf dem Thron empfangen aus den Händen eines himmlischen Engels den Knaben, ihren Sohn; die Spree-nymphe waltet als antike Flußgottheit in einer Ecke ihres Amtes, den Ort zu verdeutlichen[1]). Das Fremde und Ungattige dieser Verbindung ist durch Formenelegang aneinandergepaßt und überkleidet. Das Bezeichnende solcher neutralen Haltung ist, daß sie zwar nicht stark ergreift, aber auch nicht verletzt. Wer an die Monumente unserer öffentlichen Straßen und Plätze denkt, wo so viel Gleichgültiges und Unbedeutendes, ja geradezu Schlechtes und Häßliches begegnet, wird dies nicht gering anschlagen. Wie Rauch selbst bis in sein Alter als eine schöne Erscheinung auffiel, hochgewachsen, von feinen Zügen und mit sicherem Auftreten, so sind all seine Werke durch einen harmonischen Zug und beruhigtes Gleichgewicht ausgezeichnet. Als ein Erbteil der Antike ist ihnen Würde und Hoheit verliehen, die sie weit emporhebt über die hohle Aufgeblasenheit und saftlose Blässe des akademischen Klassizismus.

Zu Zeiten ist man geneigt, Talente vorzuziehen, die schroff und in einseitiger Ausschließlichkeit ihren Weg verfolgen. In der That sind es diese, die durch Kampf und zähe Behauptung den stärksten Anstoß für die Fortentwickelung der Kunst geben. Immer aber sind da-

---

[1]) Man soll sich nicht auf die Analogie von Rubens' Luxembourg-Bildern berufen. Man lobt diese nicht wegen des Nebeneinanders allegorischer Nuditäten und spanischen Zeremonialstils, sondern wegen der unbändigen Künstlerkraft, mit der Rubens auch diesen Stoff überwältigt.

zwischen anders geartete Persönlichkeiten aufgetreten und haben Beifall gefunden, deren reich begabte und schmiegsame Natur sie geeignet macht, die Parteien zu nähern und den Boden der strengeren Überzeugungen aufzulockern. Sie können sich über die Tiefe der Gegensätze täuschen und können unter Umständen auf beiden Seiten Tadel finden; aber man darf sie nicht mit den fingerfertigen Improvisatoren verwechseln, die sich auf gut Glück ohne Charakter und Überzeugung in allen Stilarten versuchen. Männer wie Rauch leben fort durch die Absichten und Ideen, von denen sie getragen wurden, auch wenn ihre Leistungen eine lebendige Wirkung nur noch in der Aufforderung üben, ihr Werk eines Tages — wann es nun sei — mit vertieftem Verständnis und reicheren Kräften von neuem zu beginnen.

Skizze der Kunstentwickelung seit hundert Jahren.

Die Revolutionen vom Ende des vorigen Jahrhunderts haben der Kunst eine furchtbare Wunde geschlagen. Man war drauf und dran, angesichts der Übertreibungen und Auswüchse des Geschmacks unter dem ancien régime sich auf eine Umkehr zu besinnen. Indem sich die Revolution in ihrer rasenden und dünkelhaften Gewaltsamkeit dieser Bewegung bemächtigte, erzeugte sie einen Strudel, der rettungslos alles, was von technischen Überlieferungen und selbstverständlichen Gewohnheiten der Kunst da war, in die Tiefe zog. Zugleich fand eine Verschiebung der Hegemonie unter den

Künsten statt: die Plastik stieg als die Kunst der Revolutionszeit empor.

Im vorigen Jahrhundert beherrschte die Malerei die anderen Künste. Unter ihrem Einfluß gefielen sich Architektur und Skulptur in den seltsamsten, gezwungenen Wendungen und Beugungen; man sah sie einem unwiderstehlichen Zauber unterliegen, in ihrer Schwäche hin und wieder einen krankhaften Zug zur Schau tragen. Die Beschreibung, die Goethe in der italienischen Reise von der Villa des Prinzen Pallagonia bei Palermo und ihrem Statuenschmuck entwirft, liest sich wie eine pathologische Studie der Geschmacksverirrung. Die Reaktion, die sich hierauf in den demoralisierten Künsten gegen den Despotismus der Malerei erzeugte, nahm eine Richtung gegen Malerei überhaupt. Sie traf hierin zusammen und bestärkte sich mit der zur Herrschaft gekommenen geistigen Strömung des Jahrhunderts. Der philosophische Trieb, der in den „Geist" der Dinge einzudringen, vom Thron der Begriffswelt aus die Dinge neu zu gestalten strebte, versuchte sich auch an der Kunst. Indem er von der farbigen Erscheinung abstrahierte, danach auf Form und Linie stieß, glaubte er in diesen plastischen Elementen das gesuchte Wesentliche zu entdecken. Diese Kunsttheorie trachtete nach Bestätigung durch die Geschichte, und Winckelmann gab sie. Seine Geschichte der alten Kunst ist, so wenig ihr Verfasser aus seiner Abneigung gegen das Kunstwesen seiner Zeit ein Hehl macht, verhältnismäßig frei von agitatorischer Absicht. Da sie in historischer Betrachtung die Blüte

der alten Kunst aus bestimmten äußeren Umständen herleitet, war an die Erneuerung dieser oder einer ähnlichen Kunst nicht wohl zu glauben, so lange die Bedingungen so gänzlich verschieden waren. Erst die kommende Revolution schuf den Winckelmannischen Ideen Flügel; man bemerkte jetzt und verstand, daß für Winckelmann griechische Kunst, griechische Plastik mit Kunst überhaupt gleichbedeutend war. So konnte eine Zeit, die eine generatio aequivoca auf allen Gebieten für möglich hielt, die Winckelmannischen Ideen auf die Fahne eines neuen Kunstideals schreiben.

Allen diesen mannigfachen Förderungen verdankte die Plastik ihr plötzliches Aufsteigen. Es wendete sich nun so, daß die Malerei das plastische Ideal anerkannte, und wenn in diesem Sinne etwa David in Paris seine Kunst auffaßte und lehrte, so war zu begreifen, daß Bildhauer in seinem Maleratelier jetzt die Gesetze der Plastik studierten. Die Malerei war besiegt; aber, was schlimm war, in dem jähen Umschwung hatte die ganze Kunst eine Niederlage erlitten. Nicht nur, daß von Winckelmann ab durch die ganze erste Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts in Deutschland der Sinn und die Empfindung für das Malerische sowohl der Kunst wie dem Kunsturteil verloren ging: die lebhaften Bemühungen für die Hebung des Kunstgeschmacks, die diese Zeit erfüllen, verraten, wie entsetzlich tief das Niveau der Kunst überhaupt gesunken war. Es ist eine hartnäckige Legende, die eine „Blüte unserer Kunst" in dieser Zeit behauptet.

Die unerbittlichste Kritik hat die Geschichte selbst geübt, indem sie die allmähliche Erhebung der bildenden Kunst aus diesen Zuständen an die Wiederbelebung des malerischen Elements knüpfte. Diese Bewegung begann im Zeichen der Romantik in Musik und Litteratur mit der Losung: Zersprengen der Form. Selbst über Goethe, den in der Antike Wiedergeborenen, gewann die Sache malerischer Freiheit den Sieg, und er huldigte ihr im Diwan:

„Mag der Grieche seinen Thon
Zu Gestalten drücken,
An der eignen Hände Sohn
Steigern sein Entzücken;

Aber uns ist wonnereich
In den Euphrat greifen,
Und im flüss'gen Element
Hin und wieder schweifen."

Langsamer kam der Erfolg in der bildenden Kunst, aber dann so vollständig, daß sich die Dinge gegen den Anfang des Jahrhunderts geradezu verkehrt haben, und die Plastik heute zufrieden scheint, am Tisch der überreichen Malerei als Schmarotzer zu sitzen. Erstaunt sieht man näher zu und fragt, wodurch es möglich war, daß eine Kunst, die ein halbes Jahrhundert hindurch von einer geistreichen Kritik und einem folgsamen Publikum vergöttert wurde, vor unseren Augen spurlos verschwindet, daß sich ein gegenseitiges Verhältnis der künstlerischen Mächte ungefähr so herstellt, wie es vor hundert

Jahren war, daß eine restitutio in integrum sich durchsetzt, als hätten Männer wie Overbeck, Cornelius und Kaulbach, wie Thorwaldsen und Rauch überhaupt gar nicht gelebt und gearbeitet.

Gottfried Schadow. Rauch und die Technik.

Ehe Rauch nach Italien ging, hatte er einige Jahre bei einem Meister in Berlin gearbeitet, dessen Leistungen zwar an Umfang, Bedeutung und Konsequenz hinter denen des später so berühmt gewordenen Schülers zurückstehen, dessen Erscheinung aber für die historische Betrachtung dadurch in hohem Maße charakteristisch wird, daß seine Schaffenskraft freiwillig auf halber Höhe des Lebens sich zur Ruhe begab. Der Mann, der solchermaßen gegen die Kunstübung der Zeit Protest einlegte, war Gottfried Schadow. Er war eines jener elementaren Talente, die, mit energischem Wirklichkeitssinn und vielgewandter Virtuosität begabt, doch nicht halten, was sie versprochen zu haben scheinen. Sein erstes Berliner Hauptwerk, das Grabmal des im Knabenalter verstorbenen Grafen von der Mark (1791; in der Dorotheenstädtischen Kirche), ist eigentlich durch keines seiner späteren Werke übertroffen worden. Es zeigt ein Nebeneinander überlieferter Kunstweise und des neuen klassizistischen Geschmacks, aber einen Kerntreffer, ein wahres Meisterstück feiner Beobachtung und schöner Auffassung in dem auf dem Sarkophag hingebetteten Knaben. In dieser Richtung fortzuarbeiten, war Schadow nicht vergönnt; indem er seine schnellbereite Hand wechselnden Einflüssen und An-

regungen zur Verfügung stellte, konnte er keinen sicheren Weg finden. Was ihm fehlte, war das Stilgefühl. Desto schärfer bildeten sich nun, da er sich vom Kunstschaffen zurückzog, seine theoretischen Überzeugungen aus: seitab von den Diskussionen ästhetisierender Kunstfreunde über Geschmacksbildung und Hebung der Kunst ergab er sich dem Studium, Schädel zu messen und Körper und Proportionen, mit einem Eifer, als gelte es, die ganze Summe von Kenntnis der wirklichen Natur zu erwerben und festzustellen, die Cornelius und seinen Leuten fehlte. Je mehr in dieser Zeit Wissen, Bildung und Kennertum über das Können triumphierte, desto einseitiger betonte Schadow das Handwerkliche als die Voraussetzung aller Kunst, die es nun einmal nicht duldet, daß man Meister werde, ohne gelernt zu haben.

In diesem Punkt hat die Schadowsche Schule auch Rauch gefördert, wenn auch seine Kunst im übrigen außer allem Zusammenhang steht mit der des Lehrers. Rauch kannte den wunden Punkt, das Ungesunde der Kunstzustände sehr wohl. Als man ihm einmal einen jungen Mann zur Aufnahme als Schüler empfahl, schrieb er, es sei „gefährlich für einen zur Kunst bestimmten Jüngling, wenn derselbe mit dem Studium derselben statt der Hand und Auge übenden Technik seine Laufbahn beginne, woraus der große Teil namentlich der Skulptur besteht“. . . „ich kann deshalb nur raten, den jungen Mann einem Bildhauer anzuvertrauen, bei welchem derselbe vier bis fünf Lehrjahre nicht als Student, sondern als Lehrbursche zubringt. . . . Ist zur

Kunst der wahre Trieb und Bestimmung vorhanden, so wird dies in den genannten Jahren hellleuchtend ans Licht treten; ist es nicht vorhanden, so bleibe er bei der Technik als ausführender Arbeiter mit gut belohnter und ehrenwerter Existenz, woran es in der neueren Zeit nur zu sehr mangelt, während die Welt von seufzenden, müßig umherirrenden Kunstjüngern wimmelt, die Eltern und den Staat belästigend." Worte, die auch heute noch beherzigt zu werden verdienen. In der Einsicht „des aus der Untechnik der Kunst hervorgehenden Unglücks" war Rauch weit entfernt von dem Geisteshochmut der Münchener Corneliusschule und -gemeinde; er mochte es auch nicht hören, wenn man den „Zopf" verhöhnte, dessen Austreibung Kaulbach als eine Großthat unter den Fresken der Außenwand der neuen Pinakothek verherrlichte [1]). Daß König Ludwig I. von Baiern, der soviel Kunstverständnis und Eigensinn besaß, um die Solidität und Feinheit Rauchischer Technik zu würdigen, beharrlich den Berliner Meister neben und vor den einheimischen Bildhauern mit Aufträgen beschäftigte, war eine vielsagende Anerkennung [2]). Die Erzgießerei in München hat Rauch mitbegründet, und

[1]) Das Wetter war seitdem rücksichtsvoll genug, das Bild auszulöschen. Sonst wäre gerade in München die Ironie zu groß!

[2]) Unerachtet die Kammer der Abgeordneten murrte, daß ein baierischer Architekt (Klenze) einen fremden Bildhauer kommen und dessen Arbeiten mit achtfachem Preise dessen bezahlen lasse, wofür jeder Einheimische sie machen würde! Eggers, III, 195.

so müssen seine Verdienste um die Neubelebung verlorener technischer Fertigkeiten überhaupt unvergessen bleiben. Aus Carrara zog er Marmorarbeiter heran, aus Rom Medailleure; den Fortschritten des Erzgusses, des Stein- und Stempelschnitts, sowie der vervielfältigenden Künste blieb stets seine lebendige Teilnahme zugewendet.

Fehlte es somit nicht an der Erkenntnis des Grundübels der zeitgenössischen Kunst, nicht an dem ehrlichen Willen, ihm durch gewissenhaften Fleiß zu begegnen, wodurch kam es dennoch, daß auch Rauch und seine Schule in den Sturz hinabgezogen werden, den die Malerei jener Zeit bereits erlitten hat?

Die Situation.

Unsere Kunst des neunzehnten Jahrhunderts entsprang aus der Negation der früheren, einer unbedingteren Negation als je zuvor die Welt der Kunst gesehen hatte. Man lebte der halbbewußten Einbildung, eine neue Kunst erfinden zu können und fing mit dem Versuch an der Stelle an, wohin frühere Zeiten erst nach unendlichen Mühen gelangt waren. Die Maler warfen sich auf das Fresko und die große Historie, die Bildhauer ersehnten und erhielten nicht minder Monumentalaufgaben. Allemal früher war der Monumentalstil ein Letztes und Höchstes in der Kunst gewesen. Wie sehr mußten alle Fähigkeiten erprobt, alle Mittel zu unbedingter Verfügung sein, um den einfachen und zusammenstimmenden Ausdruck komplizierter Verhältnisse, das feinste und wirkungsvollste Ensemble zu ermöglichen,

dessen Kunst fähig ist. Diesem allem sollten unsere bildenden Künste gewachsen sein, ehe eine jede in ihrem Bereich vermochte, auf eigenen Füßen zu stehen! Man besaß wohl die Empfindung der Schwäche; aber man hoffte, sie durch das Studium der großen alten Meister der Kunst zu überwinden; ja man dachte, bald mit diesen selbst wetteifern zu können; denn vor der Phantasie des jungen Künstlergeschlechtes standen die Alten gleichsam in der Luft, in begeistertem Fluge erreichbar. Man achtete nicht des breiten und fetten Nährbodens, aus dem die großen Meister emporgestiegen waren und Kraft und Geist sogen; man dachte nicht oder zu spät an die Tausende namenloser Arbeiter und Handwerker, die den Thon zu Geräten geformt und Bilder daraufgepinselt, die Waffen kunstreich geschmiedet und schönen Schmuck gebildet haben, lang ehe der Ruf von Künstlern durch die Welt flog. Indem man die Meisterschaft der großen Künstler nach Art der Romantik zu einseitig als Ausfluß des Genies, der Gnade und des Geistes, der weht, wo und wann er will, sich vorstellte, unterschätzte man die Vorarbeit jener Künstlergeschlechter, die in langsamem Ringen die Summe von Fähigkeiten erworben und den Schatz gesammelt haben, in dessen Erbe und Genuß dann die großen Meister eintraten. An der verwegenen Hast, an prahlerischer Anmaßung ist unsere neue deutsche Kunst zu Grunde gegangen; sie hat die Erfahrung bestätigen müssen, die Goethe (in der Geschichte der Farbenlehre) mit diesen Worten bezeichnet: „S e l b s t v o l l k o m m e n e V o r- b i l d e r m a c h e n i r r e , i n d e m s i e u n s v e r a n-

lassen, notwendige Bildungsstufen zu überspringen, wodurch wir denn meistens am Ziel vorbei in einen grenzenlosen Irrtum geführt werden."

Diesem Irrtum ist auch Rauch unterlegen, da er glaubte, es sei der Plastik notwendig und heilvoll, die Natur „durch die Brille der Antike" zu sehen. Einer Antike zudem, deren dogmatische Formulierung ihr ein übernatürliches Ansehen gab, noch so gut wie unerschüttert durch die Einsicht in den langen und merkwürdigen Werdeprozeß, den uns die neueren Entdeckungen enthüllen. Die Antike ertragen, verstehen, von ihr lernen kann nur eine Kunst, die unmittelbar an der Natur geschult ist. Zu früh beschworen, erdrückt uns die Antike. Muß man denn daran erinnern, daß Goethe seinen Götz und die herrlichsten Stücke des Faust geschrieben hatte, ehe Iphigenie entstand und Hermann und Dorothea? Alle diese Gestalten atmen das gleiche Leben; aber, wenn die Sonne der Antike auf sie scheint, stehen sie unter einem blaueren Himmel, in reinen Umrissen, in stolzer Haltung.

Unsere Kunst ist noch nicht reif für die Antike; wir stecken in den Anfängen. Wir dürfen nicht auf eine Kunst sehen, die uns die Augen blendet, sondern die Kunst ist die rechte, die uns die Augen öffnet. Die höchsten Meister in ihrer abgeschlossenen Vollendung sind nicht immer die besten Lehrer. Der vielverheißende Werdedrang, die herbe Aufrichtigkeit, die ernste Anmut des Florentiner Quattrocento stehe unserer Plastik vor Augen,

damit sie die Unschuld der Natur finden lerne, damit ihre Naturempfindlichkeit (in dem Sinn wie die Optik von Lichtempfindlichkeit spricht) gesteigert werde. Dies eine ist not. Was danach kommt, so muß man den Tag für den Tag sorgen lassen. Denn es ist nicht anders: Historie und Kritik können nur die Küsten befahren; das hohe Meer des Wagens und Vollbringens ist allein für die Kunst.



VII.

Anselm Feuerbach.

Eine Sammlung von Handzeichnungen, die kürzlich in Nachbildungen erschienen sind, lenkt von neuem den Blick auf einen Künstler, der in vertrautem Gespräch von sich gesagt hat, wenn man einst die Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts schreibe, werde man seiner wie eines Meteors Erwähnung thun. So vereinzelt glaubte er und zusammenhangslos mit dem künstlerischen Bestreben und der Richtung seiner Zeitgenossen würden seine Schöpfungen und gleichsam aus einem fernen, untergegangenen Erdteil der Kunst aufgetaucht erscheinen. Eine Geschichte der neuen Kunst, solange das Neue noch gesucht wird, kann man nicht schreiben, aber der Charakter der Kunstentwickelung der letzten hundert Jahre läßt sich bestimmen. Hiernach wird man am besten die Stellung und merkwürdige Eigenart Feuerbachs begreifen.

Die Malerei der letzten hundert Jahre begann damit, daß sie sich von der Tradition des achtzehnten Jahrhunderts lossagte; sie lebt in den unruhigen Restaurationsversuchen, an welcher Stelle eine Wiederanknüpfung an die alte Kunst möglich und heilbringend sei. Heute noch ist eine Heerstraße nicht gefunden. Die einen gehen zu den Niederländern in die Schule, die anderen suchen mit dem ängstlichen Naturalismus altdeutscher Meister ihren Weg; nicht wenige haben in aller Ruhe und des Erfolges sicher die Fahne des ancien régime wieder aufgepflanzt. Großen Anteil oder die Mitschuld an diesem unsicheren Zustand trug die vorwiegend wissenschaftliche Bildung des Zeitalters. Denn die Bemühungen um die Wiedererweckung der Kunst entsprangen weit seltener dem lebendigen Bedürfnis der jeweiligen Gegenwart als der Reflexion feingebildeter Kunstfreunde, die unter den Äußerungen nationalen Geistes die Kunst nicht missen wollten. Von Winckelmann an verfolgen wir eine eifrige und erfolgreiche Beschäftigung mit den Hervorbringungen alter und neuer Kunst. Indem nun die Stile früherer Epochen in ihrem Werden, ihrer Reinheit, in ihren Übergängen klargelegt wurden und neben der Entwickelung im großen bald auch das einzelne säuberlich präpariert sich darstellte, schien sich der kühle kritische Geist dieser Untersuchungen auf das Publikum zu übertragen. Es entstand allmählich ein gebildetes Publikum, aber ein zersetzter und eklektischer Geschmack. Man scheint gleich viel oder gleich wenig Gefühl für alles zu haben, und die Sonne,

die durch altväterische Butzenscheiben in ein modernes Zimmer scheint, muß den Hermes des Praxiteles, kokette Meißner Figürchen und japanisches Schnörkelwesen nebeneinander beleuchten. Am meisten in der Dekoration unserer nächsten und intimsten Umgebung, unserer Wohnungen tritt die Halt- und Richtungslosigkeit einer Kunst hervor, die wie die Mode schwankt und die zufällige Buntheit eines Malerateliers zu erstreben scheint. Wie anders aber war es damit in früheren Zeiten! Wer durch die stillen Straßen von Pompeji wandert, erkennt erstaunt einen in seinem Gepräge stets einheitlichen und deutlich ausdrucksvollen Stil, dabei höchst mannigfaltig und formenschön, wenn auch bald gröber, bald feiner in der Ausführung. Man fühlt, die Menschen in diesen Häusern paßten zu ihrer Kunst, da sie ihnen denn kein äußerlicher Behang war, sondern der Abdruck ihrer Geschmacksrichtung und Lebensansicht. Vielleicht dünkte die Kunst eines Phidias und Polyclet den Pompejaner altbacken und langweilig neben dem flotten Chic seiner einheimischen oder importierten Maler und Tüncher, die dem epikuräischen Sinn ihres Publikums entgegenkamen. Das Wesentliche ist, daß die Kunst *lebt* und von sich überzeugt ist. So hatten wir noch im vorvorigen und vorigen Jahrhundert eine große und lebendige Kunst, souverän und voller Gefühl ihrer Unfehlbarkeit und Unübertroffenheit. Nachdem die sogenannten Eselsohren des Bernini vom Pantheon in Rom entfernt sind (um von ähnlichen puristischen Unternehmungen bei uns zu schweigen), muß man doch sagen,

es hat sehr viel mehr Mut dazu gehört, sie hinaufzusetzen als sie herabzureißen. Zum Stolz, daß eine solche „Verunstaltung" heutzutage nicht mehr möglich sei, haben wir geringen Anlaß; er beweist nur unsere Schwäche. Wir glauben nichts mehr in künstlerischen Dingen, wir wissen bloß; wir restaurieren kirchliche und profane Gebäude in einem abstrakten Geist der Stilreinheit[1]); über die Kunst triumphiert im neunzehnten Jahrhundert die Kritik.

Wie aus dieser Umgebung ein Künstler von ausgeprägtem Charakter — das wäre nicht wunderbar noch eigentümlich, aber von vollkommenem Stil hervorgehen konnte, ist mehr als eine kunstgeschichtliche, ist eine psychologische Merkwürdigkeit. Sein Leben ist nicht anders, als kampferfüllt und schicksalsschwer zu denken.

Die Selbstbiographie Feuerbachs, zwei Jahre vor seinem Tode niedergeschrieben, sein „Vermächtnis", hat die wesentlichen Momente seiner künstlerischen Entwickelung klargelegt. Der Zustand unserer Malerei, wie ihn ein Kunstschüler gegen die Mitte dieses Jahrhunderts vorfand, war ein sehr seltsamer. Gottfried Keller hat in seinem ersten Roman eine merkwürdige Schilderung davon hinterlassen. „Seit einiger Zeit," heißt es da einmal, „haben die verschiedenen Künste ihre technische Ausdrucksweise vertauscht; ich habe die Kritik einer

---

[1]) Der verstorbene Thausing hat einmal sehr derb von der phylloxera renovatrix gesprochen.

Symphonie gelesen, worin nur von der Wärme des Kolorits, Verteilung des Lichts, von den tiefen Schlagschatten der Bässe, von den gewagten Konturen des Schlußsatzes und dergl. die Rede war, so daß man durchaus die Rezension eines Bildes zu lesen glaubte. Ein anderes Mal haben einige Maler, die die neue historische Komposition des Akademiedirektors besprachen, nur von der logischen Anordnung, der schneidigen Sprache, der dialektischen Auseinanderhaltung der begrifflichen Gegensätze u. s. w. zu reden gewußt. Kurz, es scheint keiner Zunft mehr wohl in ihrer Haut zu sein, und jede im Habitus der anderen einherziehen zu wollen."

Wenn wir heute an den Schöpfungen jener Zeit in den Gallerieen vorübergehen, gemahnen sie uns an die Schatten in der Unterwelt des Homer, die noch kein Blut getrunken haben und kein Leben und keine Sprache gewinnen können. Das erste große Bild Feuerbachs, Hafis in der Schenke, entstand 1852 in Paris, wo der Künstler zum erstenmal Land gefunden hatte. Der philosophierenden und politisierenden deutschen Malerei trat es mit farbigem Leben entgegen; es ist heute noch ein gutes Bild, einfach und klar in der Anordnung, zumal die Figur des alten, weinfreudigen Poeten voll mächtiger Inspiration. Als Kolorist hatte Feuerbach sich eingeführt, und als ihm später durch die wohlwollende Gesinnung des Großherzogs von Baden ein Stipendium nach Italien zu teil wurde, erhielt er in dieser Richtung den Auftrag, in Venedig die Assunta

Tizians, recht eigentlich das hohe Lied der Farbenpracht, zu kopieren [1]). Eine so selbstbewußte und frühentwickelte Individualität — denn der Künstler war erst sechsundzwanzig Jahre alt, als er Italien betrat — schien nur ihre Bahn ruhig innehalten zu sollen, um rasch zum Gefühl und zur Anerkennung ihrer Meisterschaft zu gelangen. Hier aber trat ein folgenreicher und sehr merkwürdiger Wendepunkt ein. Zu allen Zeiten hat es neben begabten und sehr achtungswerten Künstlern, die auf einem mäßig ausgedehnten Gebiet mit gefälliger, ja auch mit entzückender Kunst sich bewegen, reichere und ungestümere Naturen gegeben, deren ganze Lebensfülle ein beschränkter Boden nicht zu fassen vermag. Gedanken dieser Art erregt Raphaels Grablegung Christi, wo der Schüler des Timoteo Viti und Perugino zum erstenmal die Bahn beschreitet, die zu der Höhe seiner Kompositionen zur Apostelgeschichte emporführt. Was in dem großen Urbinaten Florenz erregte und Rom reifte, schuf

---

[1]) Die Kopie befindet sich jetzt in der Karlsruher Gallerie Nr. 416. Das Bild ist nach meiner Meinung vielmehr ein Feuerbach als ein Tizian. Die Maße des Originals sind 690 cm H. und 360 Br., der Kopie 363 zu 190, womit der Schlüssel gegeben ist, weshalb Feuerbach den Gesamtton anders stimmen zu müssen glaubte. Bei einer Verkleinerung um die Hälfte etwa würden die Farben, in ihrer ursprünglichen Kraft beibehalten, unerträglich schreiend gewirkt haben. Die Unterordnung der Ausdrucksmittel unter die künstlerische Idee und die gegenseitige Abhängigkeit der Ausdrucksmittel ist Feuerbach sehr früh aufgegangen. Viele empfinden das überhaupt nie.

in dem modernen deutschen Künstler der Eintritt in Italien. In den Uffizien zu Florenz erfuhr er eine Erschütterung, die sich bereits angesichts der Venus von Milo in Paris in ihm angekündigt hatte, und die er selbst nicht anders denn als eine Offenbarung bezeichnen konnte. Nachdem er so lange auf der Suche nach der Kunst sich umgetrieben, fand er sich plötzlich mitten in dem gelobten Land, an der entscheidenden und unterscheidenden Wendung seines Lebens.

Denn so ist es heute: von den fremden jungen Künstlern, die eine Zeit lang in Italien leben, ist der großen Mehrzahl die alte Kunst gleichgültig; sie glauben, dieses Pensum sei endgültig abgethan, und nichts weiter von den alten Meistern zu lernen. Ja selbst die modernen Italiener denken nicht anders, und man braucht nur durch eine national-italienische Kunstausstellung zu gehen, um sich zu überzeugen, wie sehr sie auf alle Fühlung mit den großen Ahnen verzichtet haben. Was unterschied also Feuerbach von seinen Kollegen, und was war es, das ihn so tief ergriff, wo andere teilnahmslos und geringschätzig vorübergingen?

Als Zwanzigjähriger schrieb er einmal in einem Brief, er wolle nicht nur ein Maler, er wolle ein Künstler werden. Dann war er in Paris zum erstenmal mit sich zufrieden geworden und glaubte sich schon auf seine „breite altmeisterliche Auffassung“ etwas zu gute thun zu dürfen. Nun er wirklich den alten Meistern Aug in Auge gegenüberstand, und zunächst den Venezianern, die doch — gegen die Florentiner und die

römische Schule gehalten immer für Koloristen gegolten hatten, empfand er etwas Neues, Zaubermächtiges, etwas von Größe und Harmonie, eine „unaussprechliche Vollendung", die aus der Farbe allein nicht zu begreifen war. Er glaubte, Musik zu sehen. In vielen seiner späteren Schöpfungen tönt diese Stimmung nach[1]). Im Cicerone wirft einmal Jakob Burckhardt angesichts der Frauenbilder von Tizian die Frage auf, warum doch dieses ewige Formen seien, während die Neueren es so selten über schöne Modellakte hinausbringen, und er antwortet: weil Motiv und Moment und Licht und Farbe und Bildung miteinander im Geiste Tizians entstanden und wuchsen. Nichts präsentiert sich abgesondert, alles geht in der Harmonie des Ganzen auf. Indem Feuerbach die Überlegenheit der alten Kunst fühlte, kam er von der Unmöglichkeit, so weiter zu malen wie bisher zu der Frage, wie ein moderner Künstler es in seiner Art zu einer ähnlichen Wirkung wie die Alten bringen könne. Um eine äußerliche Nachahmung konnte es sich nicht handeln; denn ein Künstler wie er konnte nur malen, was er durchaus empfand. Wenn aber jener Vorzug zumeist auf der Gewöhnung einer vielseitigen und unabsichtlichen Naturbeobachtung beruhte, so war der Weg gewiesen. Mit wahrem Entsetzen bemerkt Feuerbach jetzt, wie formlos bis dahin

[1]) Der erste Versuch ist die „musikalische Poesie" (in Karlsruhe). Dann die Madonna (Dresden) und zahlreiche Kinderszenen. Sein letztes Bild zeigt vier musizierende Frauen (Berlin).

seine Kunst gewesen, wie befangen und einseitig seine Ansicht der Natur. Es giebt Maler, welche die Form leugnen, den Kontur für eine Abstraktion halten, da denn das Auge nur einen flutenden Übergang von Farben und Lichttönen wahrnehmen könne, und die in diesem Sinne sich an den äußerlichsten Eindruck der Dinge halten. Man kann über diese Ansicht nicht wohl streiten; von der Ausübung aber muß man sagen, daß sie für die Genremalerei ausreichen mag, daß aber Aufgaben von monumentaler Größe des idealen Elements der großen Form nicht entbehren können. Diese Form entdeckte Feuerbach unter dem römischen Himmel; er begann von neuem und mit einer Entschlossenheit zu studieren, wie sie nur das Gefühl unversiegbarer Kraft und Begabung erzeugen kann. In die ersten Jahre seines römischen Aufenthaltes fallen die für seine gesamte spätere Entwickelung epochemachenden Kinderbilder. Gegenüber der gewohnten Modellwirtschaft mit ihren der Natur entfremdeten, absichtsvollen Stellungen und künstlichen Draperieen, ließ er die Kleinen zu sich kommen, um zuerst an ihnen die Form menschlichen Gebildes verstehen zu lernen und den flüchtigen Ausdruck zu erhaschen. In seinem Sinne waren es Elementarstudien, um für die Auffassung und Wiedergabe der natürlichen Erscheinung diejenige Sicherheit und Unabhängigkeit der Hand, des Auges und des Geistes zu erlangen, wie sie die großen Entwürfe forderten, die längst in seiner Phantasie nach Gestaltung rangen. Die Hauptschöpfungen seiner römischen Jahre, Gastmahl des Plato, Medea und Amazonen-

schlacht brachten denen, die Feuerbach als Koloristen oder als den Schöpfer jener idyllischen Kinderszenen zu kennen meinten, eine doppelte Überraschung. Hier war ein großer dramatischer Stil und eine ausgebildete plastische Formensprache. Während noch einige Kinderszenen eine sehr brillante Färbung zeigen, unterdrückte jetzt der Künstler rücksichtslos im Interesse der klaren plastischen Wirkung die Kraft der Farbe und stellte durch fein gestimmte Beleuchtung ein neues Gleichgewicht der Ausdrucksmittel her.

Wie wenig das Publikum und die Kritik der kühnen Entwickelung dieses Genius zu folgen vermochte, ist bekannt. Er war nicht einseitig genug, um sich in eine Rubrik zwängen zu lassen, und zu wenig bizarr, raffiniert und virtuos, um zu blenden. Wo abgestumpfte Sinne nach den äußersten Reizmitteln verlangten, suchte er und gab einfache Größe, maßvollen Ausdruck. Als einmal ein Kritiker gegen die Medea den Einwand erhob, das sei keine Medea, die keine Miene mache, ihre Kinder umzubringen, warf der Künstler erregt die Szene der Ermordung in all ihrer Gräßlichkeit auf ein Stück Papier; aber für die Ausführung als Bild hatte er die Szene des Abschieds und der letzten Liebkosung gewählt in der Überzeugung, daß eine Medea auch so die dämonische Größe nicht verleugnen könne. Um dramatisch zu wirken, hielt Feuerbach nicht für nötig, die Situation bis aufs äußerste auszupressen, und zweifellos ist die schlafende Gestalt der Nacht des Michel Angelo, ist jedes Porträt von Rubens in seiner blutvollen und

sprungkräftigen Lebendigkeit hochdramatisch im Ausdruck. Daß Feuerbach über die ganze Skala des Ausdrucks der Bewegung und Empfindung von der Ruhe bis zur äußersten Leidenschaft verfügte, hat er an den verschiedensten Stoffen ausreichend bewiesen. Aber sein Können verleitet ihn nicht zu virtuosem Mißbrauch. „Nur der künstlerische Takt," sagt er selbst, „bewahrt vor Ausschreitungen."

Die glückliche Stille und sichere Majestät römischen Daseins schuf und stärkte in ihm die ideale Gesinnung, unbeirrt von Rücksichten auf den möglichen Erfolg einzig und allein seinem künstlerischen Gewissen zu folgen. Er rang sich durch zu einer edlen und reinen Naivetät. So malte er die Amazonenschlacht in dem Glücksgefühl, eine verschüttete Quelle eigenartiger und fesselnder Bewegungsmotive freigelegt zu haben. Fünfzehn Jahre hatte Feuerbach die Idee dieses Bildes in sich getragen, ehe er an die Ausführung ging; der männliche wie der weibliche Körper als Variationen des unendlichen Formenreichtums und der Formenpracht der schaffenden Natur waren ihm gleichmäßig Gegenstand des Studiums gewesen. Während die moderne Malerei, wie jede Kunstausstellung beweist, nur daran Interesse findet, den weiblichen Körper als das geschlechtliche Gegenstück des männlichen aufzufassen, hatte sich Feuerbach zu dem verlorenen Paradies der unbefangenen Formenanschauung der Antike erhoben. Und da er strenger Künstler genug war, um die gewaltigen Leiber, die sein Pinsel schuf, mit einer kraftvollen, ja herben Kopfbildung zu krönen,

die freilich von dem Reiz des schelmischen Ausdrucks baierischer Sennerinnen oder des unruhigen Blickes unserer Damen der Gesellschaft keinen Gebrauch machte, so fand die Größe dieser Kunst nur ein kleines Publikum.

Wie einst Goethe, war Feuerbach in seiner Art in Italien zu sehr über das Durchschnittsmaß hinausgewachsen, um noch verstanden zu werden [1]). Dieses Land hatte ihn von allem unwahren und absichtlichen Wesen erlöst, man könnte in seinem Sinne sagen: von der Theaterempfindung, worunter er jede Aufdringlichkeit in Kostüm, Schminke, Pose und Bewegung, Beleuchtung und Szenerie zu verstehen pflegte. In einem Zeitalter der Neuentdeckung aller malerischen Technik und des begreiflichen Stolzes darüber schien ihm erst recht die beste Technik die, die man nicht merke, und eine Farben- oder Beleuchtungsstudie wurde ihm durch den Goldrahmen allein noch lange nicht zum Gemälde. Vor dem Forum der Meisterwerke der Antike und der Renaissancemalerei und in stetem, wohlvertrautem Umgang mit der Natur war Feuerbach zur Meisterschaft gediehen und hatte sich einen Stil der großen Historie gebildet, auf das Menschlich-Große gerichtet, wohl wissend, daß der Unterschied zwischen Historie und Genre nicht in der Wahl der Stoffe, sondern in der Auffassung liege.

---

[1]) In dem schönen Aufsatz von Hehn, „Goethe und das Publikum“ mag man nachlesen, wie die Iphigenie sich den Vorwurf der Kälte gefallen lassen mußte u. dergl.

Im Vollbesitz seiner Kraft und der Unverlierbarkeit seines künstlerischen Schatzes gewiß, entschloß sich der Künstler, nachdem er siebzehn Jahre in Rom gelebt und eine Reihe von Berufungen nach Deutschland abgelehnt hatte, einem neuen Rufe an die Akademie nach Wien Folge zu geben. Es war im Sommer 1873. Das Gefühl, daß eine so lange Verbannung von heimischem Boden, auch eine selbstgewählte, schroffer mache als gut sei, ließ ihn den Mut finden zu dem kühnen Schritt aus der elementaren Einfachheit und heroischen Größe römischer Landschaft in die unruhige Großstadt, die soeben alles Raffinement, allen Taumel und die grellen Katastrophen der Gründerzeit erlebt hatte. So ging er unbeirrt in seinem Glauben an die neue Arbeit eines Titanenzyklus. Der gefesselte Prometheus, von den Okeaniden beklagt, der Titanensturz — Felsen auf Felsen von den Söhnen der Erde zum Sturm getürmt gegen den Olymp, die Götter alle aus Höhen und Tiefen sich erhebend zur Vernichtung der Frevler, Venus, ein Reich der Schönheit begründend — Werke, die nicht zur Vollendung gelangen sollten. Die Entwürfe verkünden das Größte, was Anselm Feuerbach geschaffen hat; sie zeigen eine Sicherheit der Formenbehandlung, eine urweltliche Formengröße, eine Kühnheit und Gewalt der Komposition, die in der deutschen bildenden Kunst des Jahrhunderts ihresgleichen nicht finden [1]).

---

[1]) Sehr unrecht würde man Feuerbach thun, wenn man ihm z. B. Genelli vergleichen wollte. Genelli war ein Nach-

Als Michel Angelo seine Marmorbilder schuf, ließ ein entzückter Poet die Venus in staunender Bewunderung sprechen: Paris hat auf dem Ida die Göttinnen unverhüllt gesehen, aber Michel Angelo muß im Olymp selber gewesen sein. Für Feuerbach müßte ein solcher Poet noch kommen; mitten unter seinen idealen Entwürfen verließ ihn die Gesundheit und bald das Leben.

Lassen wir noch einmal mit den jüngst veröffentlichten Handzeichnungen die stolze Entwickelung des Künstlers an uns vorübergehen, so ist ihre innere Einheit und Folgerichtigkeit leicht zu bemerken. Vom Ausgang der fünfziger Jahre an, mit dem Beginn des Aufenthaltes in Rom, verfolgen wir die konsequente Ausbildung eines Stils, als dessen Wesen man die Goetheschen Verse zitieren kann:

Es ist nichts in der Haut,
Was nicht im Knochen ist.
Vor schlechtem Gebilde jedem graut,
Das ein Augenschmerz ihm ist.

Was freut denn jeden? Blühen zu sehn,
Das von innen schon gut gestaltet;
Außen mag's in Glätte, mag in Farben gehn,
Es ist ihm schon voran gewaltet.

---

ahmer der Antike und ist immer in einer seelenlosen Formen- und Linienschwelgerei befangen geblieben. Feuerbach ging von der Natur unmittelbar aus; erst an ihr ist ihm in Rom, wie er selbst gesteht, das volle Verständnis der Antike aufgegangen.

Feuerbachs Evangelium beginnt: im Anfang war die Form; sie ist das konstituierende Prinzip seiner Kunst. Vollkommene Form ist Geist. Geistiger Ausdruck ist an die Form und ihre Bewegung gebunden; diesen geheimnisreichen Zusammenhang gilt es, der Natur abzulauschen, mit Geduld durch tausend Nüancen zu beobachten. Man sieht auf diesen Blättern den Künstler der Erscheinung von allen Seiten zu Leibe gehen, um sie erschöpfend wiedergeben zu können. Wie viele Stufen der Darstellung hat nicht seine Iphigenie durchmachen müssen, bis sie ihm genug that! Und doch ist auch der Entwurf einer stehenden Iphigenie (die beiden Gemälde stellen sie sitzend dar) von größter Schönheit. Wer in diesen Handzeichnungen bloß Skizzen zu den Gemälden erwartet, würde sehr überrascht sein. Denn alles Skizzenhafte, geistreich Improvisierte und das sogenannte „Geniale" (ein Ausdruck, den zu gebrauchen man sich bereits genieren muß), womit vielleicht ein ungebildetes Auge geblendet werden kann, lag Feuerbach fern. Jene abbreviierende Darstellung, die mancher moderne Porträtist übt, nur das Gesicht oder gar nur die Augen zu malen und alles übrige lediglich anzudeuten, entsprach seiner Auffassung nicht, die in der Gestalt ein organisches Ganzes erblickte und auch in der Hand Charakter entdeckte und auszudrücken wußte. Auf der sicheren Kenntnis der natürlichen Erscheinung im weitesten Umfang beruhte Feuerbachs Kunst; als seinen Stil hat er selbst bezeichnet, ja als Stil überhaupt: Weglassen des Unwesentlichen. Sein Studium erscheint als eine ununter-

brochene Übung des Auges und der Hand, das Wesentliche in der Natur sehen zu lernen und festzuhalten, ohne sich von jeder neuen Einzelerscheinung verwirren und ablenken zu lassen. Diesen Stil erkennen wir in seiner Darstellung des Figürlichen wie der Landschaft, ja selbst einer litterarischen Aufgabe gegenüber, in seiner Selbstbiographie, durchaus als den nämlichen. Er übertrieb nicht die Zufälligkeiten des Details, sondern war bestrebt, jeden Gegenstand durch Vereinfachung und Vertiefung seinem Typus anzunähern. Von konventioneller Versüßung hielt er sich dabei gleich weit entfernt wie von konventioneller Verhäßlichung. Da ihm also die Willkür der Einzelbildung nicht das letzte Wort der Natur zu sein schien, und seine für das Einfachgroße empfängliche Organisation ihn vor jedem Andrang eines rohen Naturalismus bewahrte, so kamen ihm von selbst die antiken Gestalten entgegen in ihrer ewigen Fülle und Jugend, um die Unverlierbarkeit der klassischen Mitgift, die der Menschheit zu teil geworden, aufs neue zu bezeugen.

Anselm Feuerbach ist seinen eigenen Weg gegangen. Man muß ihn verstehen, ehe man ihn kritisiert. Er war der geborene Maler der monumentalen Historie. Da aber die zeitgenössische Malerei, soweit sie sich Historienmalerei nannte, ihre Anregungen weniger aus dem reinen Born der Natur als von dem gleißenden Prunk der Bühne empfing oder aber in die Wege der Genremalerei einlenkte, und Feuerbach besser als andere begriff, daß in der Kunst das Kleine durch räumliche

Vergrößerung niemals groß werden könne, so schuf er sich zwischen dieser Scylla und der Charybdis der farbenprunkenden Dekorationsmalerei seinen eigenen Stil. Mögen ihm andere darin folgen oder nicht, früher oder später, — seine Größe ist sein eigenstes Werk.



VIII.

Von moderner Malerei.

Betrachtungen über die Münchener Kunstausstellung von 1888.

Wenn es wahr ist, daß der Streit der Vater der Dinge sei, so dürfen wir erwarten, bald herrliche Neugeburten zu erleben. Denn überaus heftig sind sich diesmal im Münchener Glaspalast Überzeugungen und Bestrebungen innerhalb der Malerwelt entgegengetreten.

Die Kritik kann nur e i n e n Standpunkt haben, ihrem Gegenstand gegenüber, aber auf gleichem Boden und auf Augenhöhe. Sonst ist keine Möglichkeit des Verständnisses, und man verurteilt sie von vornherein zur Unproduktivität, indes die wahre Kritik nach dem sokratischen Ausdruck entbinden helfen sollte und fördern. Will man Giotto und die idealistische Kunst würdigen,

so muß man sich auf ihren Standpunkt stellen. Die moderne Kunst dürfte man nicht mit Prinzipien messen, die an Raphael oder der Antike gebildet sind. Das würde nichts nützen und sehr viel schaden, indem es die Kluft zwischen einem verbildeten Publikum, das „schrecklich viel gelesen" hat, und einer in kräftigem Daseinsgefühl aufstrebenden Kunst vertiefen würde.

An dem Streit ist das eine bezeichnend: er wird zwischen den Halben und den Ganzen ausgefochten, zwischen denen, die geistig auf dem Boden der alten Schule stehen, aber der modernen Technik Konzessionen machen, und jenen, die da meinen, neue Form bedinge neuen Inhalt, und man müsse rücksichtslos brechen. Was aber die wirklich Alten betrifft (wir meinen die Alten dieses gegenwärtigen Jahrhunderts), so ist von ihnen keine Rede mehr, und in der historischen Abteilung der Ausstellung herrscht die Ruhe eines Kirchhofs.

Historisch! Diesen Begriff hat unser Jahrhundert entdeckt. Was mit dem lebendigen Interesse sich nicht berührt, bekommt unter dem Begleitschein „historisch interessant" eine stille Ecke, oft sogar einen Museumsehrenplatz. Die besten unserer Sammlungen alter Gemälde, wie die des Palastes Pitti, sind Tempel der Kunst; die Gallerien moderner Bilder sind Bilderbibliotheken (wenn man den Ausdruck verzeihen will), wo die laufende Produktion vertreten ist, und wo die Sonne der Gunst der Ankaufskommission über Gute und Böse scheint. Die Mehrzahl der Bilder in diesen Gallerien haben nur

noch jenes historische Interesse; ein Künstler könnte den Vers des Martial zitieren

Sunt bona, sunt quaedam mediocria, sunt mala plura.

Sehr schnell wird man in unserem Jahrhundert historisch. Die Gedächtnisfeste für König Ludwig I. von Baiern, die soeben in München mit kaum erhörtem Glanz gefeiert worden sind, haben insofern ihre große und gute Berechtigung, als sie der Begeisterung des Königs für die ideale Bedeutung der Kunst galten, von der er inmitten der philiströsen Enge und Beschränktheit jener Zeit die Erziehung unseres sich selbst suchenden Volkes zum Edlen und Großen erhoffte. Der Gedanke Schillers von der ästhetischen Erziehung des Menschen war in ihm lebendig geworden und mächtig. Wie jäh aber haben sich seitdem im einzelnen die Richtungen innerhalb des öffentlichen Lebens, der materiellen Bedingungen und der geistigen Bestrebungen, verändert!

So hat denn in der That die moderne Malerei mit der früheren nichts zu thun; sie ignoriert die Vergangenheit, die nähere und die entferntere.

In der ersten Hälfte des Jahrhunderts hatten wir unter unsern Malern fromme Männer, humorbegabte und witzige Männer, ja geistreiche Männer; sie hatten ein scharfgeschnittenes Profil, interessierten die Menge durch ihre menschlichen Eigenschaften, so daß man nicht bemerkte, wie wenig sie vom Handwerklichen verstanden, daß sie zu vornehm waren, um korrekt zeichnen zu lernen, die Farbe für unkeusch hielten und so aus allen Mängeln sich Tugenden zurechtmachten. Jetzt haben wir

die andere Seite. Die Jüngsten unter den Jungen sind bloß Techniker und haben kein angelegentlicheres Bemühen, als ihr Handwerk aufs gründlichste kennen zu lernen; sie wollen keinen Geist und keinen Witz, was vielen augenscheinlich leicht fällt zu erreichen; sie wollen überhaupt nichts Individuelles, da dies die wirkliche Natur fälsche; sie wünschen, daß ihre Bilder aussähen, als wenn sie sich selbst gemalt hätten. Die Älteren suchten mit dem, was sie ihre Kunst nannten, auf Geist und Gemüt zu wirken in religiöser, patriotischer oder sonstiger Richtung; ihre Kunst war ihnen ein Mittel. Den Heutigen ist das Können in der Kunst Selbstzweck, das Formalsinnliche alles, der Inhalt nichts. Daß wir es einmal zu einer Kunst bringen, die es nicht mehr möglich macht, zwischen Form und Gehalt zu scheiden, ist unsere stille Hoffnung.

Einstweilen aber könnte man glauben, das natürliche Spiel des historischen Lebens vor sich zu haben, und erwarten, daß über kurz oder lang wieder ein Um- und Rückschlag erfolgen werde. Näher gesehen vollzieht sich die unaufhaltsame und definitive Auflösung dessen, was man in der ersten Hälfte des Jahrhunderts für Kunst ausgab.

Es giebt in der Kirchengeschichte eine Legende, zur Zeit der Schenkung Konstantins, die die Grundlage für den weltlichen Besitz des Papsttums gewesen, sei eine Stimme vom Himmel gehört worden: Heute ist ein Gift in den Leib der Kirche eingeträufelt worden. Dieser erste Gifttropfen war für die alte Malerei unseres Jahrhunderts

der sogenannte Naturalismus der Farbe. Wenn man heute im musée de peinture moderne in Brüssel die zwei großen Bilder von Gallait und de Biefve betrachtet, die Abdankung Kaiser Karls V. und den Kompromiß von Breda, so begreift man die Aufregung schwer, die sie seinerzeit in der Malerwelt Deutschlands hervorgerufen haben, und den Triumphzug, zu dem sich ihre Rundreise gestalten konnte. Die Stimmung und Leuchtkraft der Farben zumal an Stoffen und Kostümen hielt man für einen großen Fortschritt und glaubte, jetzt endlich die Natur zu besitzen. Diese Richtung erreichte bei uns sehr schnell ihren Höhepunkt in Makart, bei dem die Farbe wie ein elementares Ereignis auftritt, alles überflutend und nivellierend, mit einem Zauber des Absolutismus. Inzwischen aber nahm man wahr, daß diese Art Farbe keine Natur sei, sondern Dichtung. Da die Wirklichkeit alles Farbige von der Beleuchtung bedingt zeigt, ließ man der Farbe nur noch eine prekäre Existenz und that einen Schritt weiter. Es begann ein Kampf von Luft und Licht gegen sie, und wie die Dinge heute liegen, ist die Farbe als Idealität verdrängt. Indem aber die neue Richtung für sich die entschiedene Wendung zum Naturalismus in Anspruch nahm und alles an der Wirklichkeit kontrollierte, erfolgte ein Bruch von der Heftigkeit einer Kriegserklärung. Auf Dinge, die man nicht gesehen, konnte eine wirklichkeitsgemäße Technik nicht einfach übertragen werden, und doch hatte bisher für die vornehmste Kunst gegolten, große Leinwände mit Bildern der Weltgeschichte zu schmücken, die

in der Hauptsache litterarisch überliefert ist. Die allgemeine Schätzung hatte sich hierin von Cornelius bis Makart nicht verändert. Was der erste mit herber Größe versucht hatte, bildete Kaulbach in ein Gefallsüchtig-weicheres um; danach kam der rote Teppich und die gelbe Atlasdecke des Pilotyschen Wallenstein, die weißgekleidete Thusnelda und die Prachtdekoration des lebenden Bildes einer Makartschen Catharina Cornaro oder Cleopatra. Die Haupt- und Staatsaktion schien unentbehrlich. Gegen sie richtet sich jetzt der Hauptangriff. Das Gift des Naturalismus, das berufen ist, zu zerstören und zu heilen, wie die Lanze des Telephus in der alten Sage, hat gewirkt und vernichtet die Schablone. Man fragt mit beleidigtem Selbstgefühl: wozu alle Anstrengungen der Kunst, wenn sie zu nichts Besserem bestimmt sein soll, als anderen zu dienen, Litteratur und Geschichte zu illustrieren, anstatt unmittelbar aus dem belebenden Born der Gedanken und Bewegungen, die die Zeit erfüllen, zu schöpfen? Die Kunst bedarf dieses Mediums nicht; sie ist vollbürtig und will kein Gängeln, wenn sie mündig wird. Dieses ist also ein Kampf um die Emanzipation der Kunst.

Das sogenannte Historienbild verkörpert die dienende Stellung der Malerei. Wie sehr war die Lebenskraft der antiken Kunst dem Erlöschen nahe, als sie sich auf der Trajanssäule dazu hergeben mußte, die Chronik der Feldzüge des Kaisers zu illustrieren! So ist denn die Niederlage der Historienmalerei (im alten Sinn) auf der Ausstellung eine augenfällige. Wo eine wohlgeschulte

technische Tradition ihr zur Seite steht, wie in Spanien, ist der Widerstand stärker; in Deutschland, wo häufig technisches Unvermögen ihrer Vertreter ihre Ansprüche um so hohler erscheinen läßt, ist sie so gut wie überwunden.

Man pflegte bisher Historie und Genre zu unterscheiden und gab jener einen höheren Rang. Die neue Schule kämpft gegen das alte Genre nicht weniger als gegen die Historie. Denn das alte Genre war die gemalte Novelle oder Dorfgeschichte und von der Litteratur ebenso abhängig wie die Historie mit ihrem politischen oder religiösen Pathos von der Weltgeschichte. Man will aber keine Tendenzbilder mehr, sondern reine Kunst. Die so äußerlich vom Gegenstand hergeholten Unterscheidungen werden schwinden, oder wenn man ins künftige die Ausdrücke und Bezeichnungen Historie und Genre beibehalten will, so wird die Trennung durch die Auffassung des Künstlers bestimmt werden, nicht durch die Wahl des Stoffes. Man wird dann vielleicht Historie das Große und Stilvolle nennen (wenn einmal ein Stil wieder da ist), ganz abgesehen vom Gegenstand, so daß z. B. ein Karl V. von Tizian oder die Bürgermeisterfamilie von Basel auf der Holbeinmadonna hierher gehörten; wo das Zufällige und Nebensächliche überwiegt, wird man von Genreauffassung sprechen, wie bei den Mommsen- und Helmholtzporträts von Knaus.

Einstweilen aber ist es überflüssig, solche Unterschiede vorgreifend zu präzisieren. Wir haben keinen Stil; je mehr man ihn sucht, desto weniger wird er kommen,

und jede Absicht führt nicht zum Stil, sondern zur Manier. Eines Tages aber, unbewußt, wird er da sein, und dann kann man weiter von dieser Sache reden. Vorderhand heißt es: arbeiten und lernen und nach der Zerstörung des Alten neu aufbauen. Die Künstler haben es schwer. Man soll nicht schelten, daß sie sich isolieren und wie mit Scheuklappen an den alten und selbst an den größten Meistern vorbeigehen. Wir haben so unsäglich an der Nachahmung und dem Unverstand gelitten, daß es herzlich zu wünschen ist, die junge Generation möchte weniger gebildet sein, als die ältere, aber bessere Augen haben. Neben Meistern können nur Meister bestehen und wirken. Anfänger — und das sind alle Künstler heutzutage — müssen in der Stille schauen und schaffen. Haben wir einmal selbst Meister, so wird ihnen die Sonne der alten Kunst nicht mehr schaden, sondern befruchtend ihre Thätigkeit fördern.

Hiermit dürfte bereits der Standpunkt bezeichnet sein, den wir der neuesten Kunst gegenüber einnehmen. Wir gehen nicht mit fliegenden Fahnen in ihr Lager über; denn wir überschätzen ihre Leistungen nicht und drücken kein Auge zu bei ihren Mängeln. Aber wir wollen sie ermutigen, weil wir uns etwas von ihr und vielleicht etwas Großes versprechen.

Goethe schreibt einmal in seinem achtzigsten Jahre, er sei in einem Alter, wo das Urteil nicht mehr wie in der Jugend durch das Interesse an der Fabel und durch das Sujet überhaupt bedingt sei, sondern wo einen nur noch die Art der Behandlung interessiere. Ist dieses in

Wahrheit der Standpunkt des Alters, so müßte man die jüngste Richtung für greisenhaft erklären. In der That ist überall und zu allen Zeiten das Überwuchern der Technik und die Richtung auf das Virtuose der Anfang vom Ende gewesen. Hier aber zeigt sich die Gefährlichkeit des Schlusses nach Analogien. Die Verhältnisse sind in unserem Jahrhundert insofern einzig, als wir nicht wie in der alexandrinischen Epoche oder im siebzehnten Jahrhundert die technischen Möglichkeiten nahezu erschöpft haben, sondern mit jähem Satz von einem bodenlosen Idealismus, der zu faul war, sich in der Wirklichkeit einzurichten, auf die Erde versetzt und genötigt sind, mühsam das Handwerkszeug üben zu lernen. Wenn man nun häufig genug die Absicht merkt, sollte uns das doch nicht zu sehr verstimmen [1]).

Zwei Eigenschaften sind für die Kenntnis und Beurteilung der neuen Richtung wesentlich. Sie geht ausschließlich auf die malerische Erscheinung des Objekts, und sie giebt ihren Leistungen vorwiegend den Charakter von Studien.

Die Maler pflegten bislang zwischen Studien und Bildern zu unterscheiden. Nur die ersteren wurden nach der Natur genommen, da das komplizierte Gefüge einer Komposition Gesetze vorschrieb, von denen die absichtslose Einzelerscheinung frei ist. Eben diese Übersetzung in

---

[1]) Man kann auch an die Maler des Quattrocento erinnern, die auf ihren Hintergründen mehr als nötig mit ihren Kenntnissen in Architektur und Linienperspektive Staat machten.

das Bild bringt eine Trübung des ursprünglichen Charakters mit sich, und es ist nicht zu leugnen, daß vielfach die bildmäßige Ausführung hinter dem ersten Natureindruck der Studie an Unmittelbarkeit zurücksteht. Ist nun aber die Kenntnis und das Verständnis der Natur das eine und alles, die unentbehrliche Grundlage und Voraussetzung aller Kunst, so liegt es nahe, sich einstweilen jener Fessel zu entschlagen, die die Natur in widerstrebende Verbindungen und Veränderungen zwingt. Wozu Komposition, wozu Linie, wenn man sie nur mit einer Lüge erkaufen kann? Dies ist also das erste: Natur kennen lernen, beobachten, wiedergeben ohne Zuthat, ohne Absicht, ohne Rücksicht auf ein Publikum, dem man zu gefallen wünschen könnte. Die Wissenschaft steht leidenschaftslos und selbstlos der Natur gegenüber, um ihr Dasein, ihr Werden und Vergehen zu erkennen; diese Kunst, ebenso selbstlos, will sie mit dem Auge erobern. Mit einer gewissen Ängstlichkeit sucht sie alles zu eliminieren, was in die Wirklichkeit hineingetragen scheinen könnte, was nicht aus der Natur selbst käme. Die Zeiten sind vorüber, wo man die Landschaft mit Mondaufgang oder Sonnenuntergang malte, wo man Oswald Achenbach bewunderte und in München einen besonders glutvollen Abendhimmel einen „Zwengauer“ nannte, nach dem Maler, der diese Beleuchtungen mit Vorliebe malte. Man sagt sich jetzt, daß eine solchergestalt romantisch gesteigerte Natur das Gemüt zu sehr in Mitleidenschaft zöge und eine fremde Subjektivität in die Natur trage, und zieht vor, das Reizlose zu malen,

wo man wirklich andächtig der Natur sich hingeben muß, um sie zu sehen, wo man nicht von ihr gepackt wird, sondern wo man sie suchen muß. Je weniger verführerisch, je häßlicher der Gegenstand, um so größer der Triumph des Auges, diesem Gegenstand seine künstlerische Seite abzugewinnen. Das ist der Grund, warum man auf der Ausstellung so häufig Kartoffel- oder Kohlfeldern, Wiesen, trübseligen Sumpflandschaften mit Weidenstümpfen, Dorfstraßen mit und ohne Regen, dann wieder dem grellen, schmerzhaften Sonnenlicht auf weißen Mauern, auf dem Meeresstrand oder auf gleichgültigen Menschen begegnet: es handelt sich für den Maler darum, das Auge auch für das Schwierige und Undankbare zu schärfen.

Mit dem Figürlichen hat es selbstverständlich die nämliche Bewandtnis. Ich kann mich einer Atelierszene erinnern, die für den Lauf der Dinge bezeichnend ist. Auf der Staffelei stand der Entwurf eines Historienbildes, Heinrich IV. auf dem Wege nach Canossa in einer Sennhütte der Alpen einkehrend. Nach längerem Hin- und Herreden sagte einer der Anwesenden: Warum läßt Du Deinen Heinrich IV. mit seinem ganzen historischen Plunder nicht fort und malst einfach eine Sennhütte im Gebirge mit den Bauern? . . . So typisch dieser Vorgang gewesen sein mag, auch darüber sind wir jetzt hinaus; auch die Bauernmalerei ist im Schwinden. Von Immermanns Oberhof über Berthold Auerbach zum Münchener Theater am Gärtnerplatz mit seinen oberbaierischen Volksstücken war das kulturhistorische

Interesse, das der sich etwas zu zivilisiert glaubende Städter am Bauern nahm, die Hauptsache. Die moderne Malerei hat auch dafür keinen Sinn mehr; sie sucht nicht das Interessante, Fremdartige und Anziehende, sondern das Gleichgültige und Alltägliche. Die Menschen im engsten Kreis des Daseins, in allen Berufsarten bei der Arbeit, Hirten, Bauern, Schuhmacher, Segelnäher und Drahtbinder, bei der Erholung im Biergarten oder in der gezwungenen Unthätigkeit des Alters, Unglück, Krankheit und Sterben — das sind die Stoffe, die mit Vorliebe erwählt werden. Daß gewisse Themata des Leidens und Bedrücktseins, ja auch sozialdemokratische Äußerungen mit einem gewissen stofflichen und sentimentalen Interesse behandelt werden, daß einige Neigung zum Pessimismus hervortritt, sind Inkonsequenzen, deren sich einer und der andere schuldig macht. Im ganzen ist auch hier das Bestreben deutlich, an einfachen und in ihrer Einfachheit um so schwierigeren Gegenständen zu lernen. Nachdem man so lange „aus der Tiefe des Gemüts" schlechte Bilder gemalt hat, ist die Reaktion gegen alles Poetische, Phantasievolle, Glänzende und Bestrickende mächtig geworden. Die Maler finden in diesen Eigenschaften die Lockrute des Teufels, der sie aus dem gesicherten Kreis ihrer rein malerischen Sphäre in ein Nichtzubetretendes hinausziehen möchte, wo „der Geist Teufel ist". Diese Maler bieten in mancher Hinsicht wenig, und das Publikum ist unzufrieden mit ihnen. Man sollte es ihnen zur Ehre anrechnen, daß sie sich so wenig darum kümmern und es ertragen lernen, daß

ihre Werke zunächst nicht verkauft werden können. Sie spekulieren nicht auf die Geneigtheit der Menge; denn wie man sie hört und sieht, haben sie nur eine Geliebte, die Natur. Sich mit ihr im großen und geringen vertraut machen, daß sie alle Geheimnisse offenbart (freilich mit der Beschränkung auf die malerische Erscheinung), andächtig vor ihr stehen und um ihre Gunst bitten, weit weg verbannt der anmaßliche Gedanke, als könne an ihr etwas verbessert und gemeistert werden, das ist das Glaubensbekenntnis des Malers neuester Schule. Er steht vor der Natur wie der Minnesänger vor der Erkorenen, die er nie ganz zu besitzen hoffen darf, deren Erscheinung und Eigenschaften ihm in tausend Einzelheiten tausend Vollkommenheiten offenbaren. Wenn man von seinem Bild sagt, es sei intim gesehen, so ist damit der höchste Grad der Vertrautheit mit der Natur bezeichnet. Es soll etwas von dem sein, was der Erdgeist Fausten gewährt hat, „in ihre Brust wie in den Busen eines Freundes zu schauen".

Wir wiederholen, das Sehvermögen verfeinern, darauf geht alle Bemühung dieser Künstler, die Sichtbarkeit erobern, aber auch nur das Sichtbare malen. Daher der Haß gegen das Geistreiche, Novellistische, Historische, welches alles erst für die Sinne übersetzt werden müßte. Man könnte einwenden, das seien Bestrebungen, die in die Schule oder in das Atelier gehören, die nur die Maler interessieren, das Publikum aber verwirren und abstoßen, weil es Etappen auf

einem Wege sind, dessen Ziel vielen unklar und auch unverständlich ist. Hierauf ist zweierlei zu erwidern. Erstlich ist es nicht die Schuld der Künstler, sondern des ewigen Ausstellungswesens, daß man Dinge vor die Öffentlichkeit zerrt, die noch nicht reif dafür sind, und so viele Frühgeburten herbeiführt. Zweitens wird die Zeit jenem Einwand begegnen: Jugend ist ein Fehler, der sich von selbst korrigiert. — Unter den Ausschreitungen, die sich mit dem Zustand einer werdenden Kunst entschuldigen, fällt vor allem das ungebührliche Format so vieler Bilder auf und die Menge der leeren Flächen. Das Gegenteil des horror vacui ist eingetreten. Diesen Malern ist alles gleich wichtig. Hier ist ein Arbeiter in blauer Bluse, der einen Korb auf dem Rücken, einen Stock in der Hand, vielleicht ein Lumpensammler, schwer in Holzschuhen die Treppe hinabsteigt (von Skarbina) — lebensgroß; dort ein alter Schiffer, der jetzt am Strand bleiben muß, auf der Bank sitzt und die Hand mit der Pfeife in den Schoß sinken läßt (vom Grafen Kalckreuth) — lebensgroß. Kopf und Ausdruck, Kleidung, Schuhwerk, Treppe, Bank, Beleuchtung, alles das steht gleich hoch in des Malers Schätzung, wie bei den Bauern Millets die Holzschuhe ein integrierender Bestandteil der Person sind. Er möchte alles gleich gut malen können; denn es giebt für ihn in der Erscheinung keine edlen und unedlen Organe wie in der Anatomie des menschlichen Körpers. Wenn man sieht, wie Schritt vor Schritt von dem durch das Auge neuentdeckten Terrain Besitz ergriffen wird, vergißt man, wie häufig die geringe Be-

deutung des Dargestellten mit dem Format in Widerspruch steht. Das wird sich mit der Zeit klären. Nicht anders ist es mit den leeren Flächen. Mancher wird sich aus Paul Heyses Roman „Im Paradiese", in dem die Kunstzustände Münchens auf einer nun überschrittenen Stufe geschildert sind, jenes Corneliusschülers erinnern, der für sein Leben gern eine große nackte Wand hätte, um sie mit Historien und geistvollen Symbolen zu bemalen. Solche Wände und Fußböden lieben auch die Maler der jungen Generation, aber um sie kahl zu lassen. Ihnen genügt es, das Licht darüber hinrieseln zu sehen, um in dem Einerlei eines grauen Mauerbewurfs oder roter Steinplatten die herrlichste Belebung zu finden. Angesichts einer ärmlichen, kahlen Dachkammer, in der das Licht mit der Dämmerung kämpft, rufen diese jungen Maler: kann es etwas Schöneres geben? und wundern sich, wenn nicht jedermann derselben Meinung ist. Hierin ist das Auge des Publikums noch zu wenig geschult; es übersieht die Feinheit malerischen Reizes und findet Bilder dieser Art langweilig. Man denkt nicht, daß man Studien vor sich hat.

Wir sind damit bereits in die Sphäre eingetreten, auf die sich die moderne künstlerische Anschauung beschränken zu wollen scheint. Die malerische Erscheinung als einziger Gegenstand der Malerei ist keine neue Forderung. Tizian, zumal in seinen späten Bildern, dem h. Hieronymus in Mailand (vielleicht dem schönsten Bild der Brera) und in der unvollendeten Geißelung Christi in der Münchener Pinakothek, die beide

15*

nach dem achtzigsten Lebensjahre des Meisters entstanden sind, hat inmitten der feuchten Luft der Lagune so malen lernen; vor allem haben aber die alten Niederländer so ihre Umgebung gesehen und gemalt. In unserem Jahrhundert schien alles die Malerei in diese Bahn zu drängen. Schon war der Musik in Wagner ein Meister der Tonfärbung und -mischung, ein glänzender Kolorist erstanden; in der Litteratur, zumal in Frankreich, kam das Kolorit als neuer Zauber des Ausdrucks auf; Schriftsteller wie Ernest Renan und die Reihe der modernen Romanciers sind Meister darin geworden. Wie hätte die Malerei auf ihrem eigensten Felde zurückbleiben sollen?

Man findet in der Ausstellung einen Saal mit Landschaften (alle aus auswärtigem Privatbesitz) von Corot, Th. Rousseau, Dupré, Diaz, Troyon, Daubigny, deren unvergleichliche koloristische Meisterschaft immer neues Entzücken gewährt. Von ihnen empfingen unsere nun auch schon verstorbenen Münchener Schleich und Lier die Anregung; was sich jetzt von guten Landschaften auf der Ausstellung findet, hat hier seinen Ausgangspunkt genommen. Diese dem abgezogenen Unwetter nachgrollende, tiefdunkle Nordsee mit den langsam sich hebenden Wolken darüber von dem Holländer Mesdag, Schönlebers lichtes Südmeer an der Riviera stehen unter Leistungen dieser Art in erster Reihe.

Wie weit die malerische Auffassung der Dinge seit ihrem Eindringen in die Landschaftsmalerei vorgedrungen ist, zeigt in höchst auffälliger Weise die plastische Ab-

teilung des Ausstellung. Nur mit Mühe erwehrt sich die Skulptur der malerischen Invasion. Um von den Versuchen der Bemalung von Büsten gar nicht zu reden, der weiße Marmor selbst muß sich eine naturalistische Behandlung gefallen lassen, die durchaus auf dem Eindringen malerischer Eindrücke und der Absicht malerischer Wirkung beruht. Sehr lehrreich ist es in dieser Hinsicht, die Döllingerbüste von Kopf mit der von Hildebrand zu vergleichen. Hildebrands bronzener Merkur mit aufgestütztem Fuß ragt als echtes plastisches Kunstwerk ebensosehr aus seiner Umgebung hervor, wie sein nackter Jüngling in Marmor in der Berliner Nationalgallerie den Blick unwiderstehlich auf sich zieht.

Um wieviel mehr ist in der Malerei selbst vor der sinnenmächtigen farbigen Erscheinung Form und Zeichnung als Abstraktion zurückgetreten. Als eine Ausnahme werden manchem die Radierungen von Stauffer-Bern in ihrer Eindringlichkeit und Kraft der Modellierung aufgefallen sein. Man wird an Holbeins Zeit durch sie erinnert. Nur eine außergewöhnlich starke individuelle Begabung vermag gegen den allgewaltigen Strom zu schwimmen, der die Talente mit sich fortreißt. Vom kleinsten Stillleben bis zum Monumentalbild, das eine Riesenwand füllt, derselbe Sirenenzauber des Kolorits. So viel Erfreuliches und wahrhaft Gutes auf diesem Gebiet geleistet worden ist, so liegt doch in der verhältnismäßigen Neuheit die Verführung und Gefahr, daß man glaubt, alles damit erreichen zu können, alles andere entbehren zu dürfen. Ferd. Kellers Triumphzug

Kaiser Wilhelms hat die unbestreitbarsten koloristischen Vorzüge, und doch muß man es von rein künstlerischem Standpunkt, wo der Patriotismus nicht in die Wagschale fällt, als Mangel empfinden, daß der Knochenbau, der einem solchen Kolossalbild inneren Halt geben könnte, durchaus fehlt, und so der Eindruck einer Eintagsimprovisation von Ehrenpforten und Dekorationsplunder sich bedenklich geltend macht. Goethe sagt einmal im Diwan:

„schöpft des Dichters reine Hand,
Wasser muß sich ballen."

Wie vor einer Bestätigung dieses Wunders steht man nun vor dem Versuch, aus Farben die Gestalten zu ballen.

Ein Porträt beispielsweise geht nicht mehr von der bestimmten Persönlichkeit aus, sondern es wächst aus Accessorien zusammen, aus einem mysteriösen Hintergrund, aus einem purpurfarbenen Sessel, der auf einem hellroten Teppich steht, aus einem weißen Atlaskleid, einem olivengrünen, rotunterfütterten Kissen und einer entsprechend gestimmten Fleischfarbe. Gestehen wir: das können unter Umständen technische Meisterstücke sein; wie sehr aber verschwindet unter Nebendingen die Hauptsache! Und nun trete man vor Tizians Karl V. in der Pinakothek: der Kaiser in schwarzer Kleidung mit schwarzem Barett auf einem purpursammetenen Sessel sitzend, zu Füßen ein grell roter Teppich, an der Wand dahinter eine goldfarbene Tapete. Alle koloristischen Hilfsmittel sind hier entfaltet, aber um die Gestalt zu

heben, nicht um sie zu ertränken; kaum wird der Betrachter dieser Mittel gewahr; so ganz ist er gefesselt von dem Anblick des Menschen, von den blutlosen Lippen, von den sorgenvoll müd geröteten Augendeckeln. . . .

Vielleicht aber ist es unrecht, hier den Geist des größten aller Maler, Tizians, zu beschwören; auch unter den alten Venezianern hat es Koloristen um des Kolorits willen gegeben: Paris Bordone. Lassen wir darum die Maler von heute in ihrem Recht, wenn sie nur ehrlich sagen, was sie sehen und empfinden. Dies führt uns zu einem Künstler, der es unter denen, die bloß die malerische Erscheinung suchen, auf das Ding an sich, das ihr Wesen ausmacht, abgesehen zu haben scheint, der das Malerische des Malerischen wie ein Element der Chemie herauszufinden weiß. Wir meinen den Engländer Whistler; seine Ausstellung hat ziemliches Aufsehen erregt. Menschen, die noch nichts von ihm gesehen haben, eine anschauliche Vorstellung seiner Kunst zu geben, scheint ein Ding der Unmöglichkeit, und man muß eine Umschreibung wählen. Wer einmal Grillparzers Erzählung vom armen Spielmann gelesen hat, wird sich aus diesem kleinen Meisterstück des seltsamen Musikanten mit der Geige erinnern, der auf der Straße den Spaziergängern vorspielt. Ihn kümmern weder Takt noch Melodie im geringsten. Wenn er einen Ton hört, der ihm gefällt, hält er ihn durch zehn, durch zwanzig Takte und springt dann eiligst über Passagen und Figuren hinweg bis auf einen neuen Ton, der ihn fesselt. Das eine merkt und liebt er, das sinnliche Leben

des Tones, den Klang, das elementarste der Musik. Nimmt man dafür den Farbenton und übersetzt man diesen Spielmann in die Malerei, so kann man sich ungefähr eine Vorstellung von Whistler machen. Der Katalog nennt seine Bilder: Arrangement in grau und schwarz, des Künstlers Mutter; ebenso in grau und gold, in blau und grün, eine rote Stimmung, Variationen in violett und gold, Harmonie rosa und violett. Vieles davon, zumal unter den Aquarellen, ist von wundervoller Feinheit. Manchmal haben seine Sachen denselben bald bleichen, bald gefärbten Nebelton wie die keltische Volkspoesie; es ist etwas von dem Boden, über den der Geist Ossians geht.

Bedeutender aber als der seelische Charakter ist die Mache dieser Bilder. Es ist für eine Kunst von äußerster Wichtigkeit, daß sie ihre Mittel genau kenne und beherrsche. Whistler muß man für seine Aufrichtigkeit Dank wissen; er sagt, was ihn zunächst interessiert. Wenn unsere Künstler von einer Gruppen- und Linienkomposition nichts mehr hören und sehen wollen, so schaffen sie sich durch Farbenkomposition und -stimmung einen Ersatz von ähnlicher Wirkung.

Eine wesentliche und notwendige Ergänzung, ja sogar eine Ablenkung erfährt die Behandlung des koloristischen Problems durch das Lichtproblem. Inmitten der gewaltigen technischen Offensive der modernen Malerei nimmt das Studium des Lichts eine immer wichtigere Stelle ein.

Daß man, um Lichtwirkung und -reize zu studieren,

über das herkömmliche geschlossene Licht hinausging, daß man sich hinter dem Atelierfenster und seinen Vorhängen beschränkt fühlte, und das Licht lieber gleich da aufsuchte, wo es am reichlichsten zu finden ist, unter freiem Himmel, brachte einen zweifellosen und bedeutenden Fortschritt. Seitdem man aber diese „Entdeckung" des Lichts unter freiem Himmel gemacht hat, hat sich das Feldgeschrei des Pleinär von Paris aus so laut durch die Malerwelt fortgepflanzt, daß man meinen könnte, der Stein der Weisen sei gefunden, es handle sich hier um eine definitive, auf alles anwendbare Lösung. Nachdem man lange für wenig Licht und Dunkelmalen eine Vorliebe gehabt, ist es eine wesentliche Etappe des Fortschrittes, daß man jetzt Luftperspektive und Lichtwirkung an den Gegenständen studiert, indem man sie möglichst vielem Licht aussetzt, also im Freien; daß man aber das Pleinär, überglücklich, es zu kennen, auch da anwendet, wo es nicht hingehört, ist Sache der Mode und wird hoffentlich vorübergehen. Vieles, was der Pleinärist malen möchte, trägt sich naturgemäß — wenigstens bei uns nördlich der Alpen — nicht unter freiem Himmel zu. Da hilft man sich denn, indem man im Grunde eines Zimmers breite und hohe Fenster anbringt, als wäre es ein photographisches Atelier, und so das Licht im stärksten Strome hereinfluten läßt, daß es den Kontur der Gestalten weißlich umsäumt, unaufhaltsam über Wände, Decke, Tische und den Fußboden läuft, durch Reflexe auch jeden überbleibenden Rest von Dunkel erhellt. Das sind malerische Experimente, die in das Kapitel der Reizlosigkeiten und Studien

gehören, welche der jungen Kunst anhaften. Hier sind die härtesten Bissen, die der Ausstellungsbesucher schlucken muß. Fabrikräume und Bureaux, Laboratorien und Werkstätten, Lesezimmer oder Zeichensäle, die ein starkes, gleichmäßig verteiltes Licht brauchen, welches zerstreuend nach allen Seiten geht, ohne dem Auge einen einzigen Ruhepunkt zu gönnen, machen in der That einen gänzlich nüchternen, langweiligen Eindruck. Wenn ein Maler hier Lichtstudien machen will, mag er es thun; aber das Unmögliche kann er nicht möglich machen, mit aller technischen Virtuosität aus einem solchen Gegenstand keinen wirklich malerischen und künstlerischen Reiz herausziehen. Hier giebt es eine fühlbare Grenze, und wenn man mit Interesse und Freude dem Ringen jugendlicher Talente folgt, so berührt es erkältend, einer zwecklosen Virtuosität gegenüberzustehen. Der bedeutendste in dieser Art, aber auch der kühlste, ist Liebermann. In manchen seiner Bilder kann man ihn nur bewundern, und das ist wenig. Auf seinem Amsterdamer Altmännerhaus macht das durch die Bäume scheinende, Lichtkleckse umherstreuende Sonnenlicht das schöne Bild unruhig. Es ist, als ob Liebermanns großes technisches Vermögen seiner Kunst ein Bein stellte.

Wir haben bei unserer Übersicht wenig Namen genannt, weil wir die Leistung als Ganzes und den gegenwärtigen Stand der Dinge im Auge haben. Auch kann es die Kritik vor dem Publikum nicht recht verantworten, durch ein Urteil über Personen eine Charakteristik festzulegen, die vielleicht einer Durchgangsstufe der Ent-

wickelung oder einem unausgewachsenen Wesen entnommen wäre. Mehr als sonst legt der augenblickliche Werdegang in der Malerei die Verpflichtung auf, abzuwarten und das Urteil zurückzuhalten. Dazu kommt ein weiteres. Dem vorwiegenden Individualismus, worin sich eine niedersteigende Richtung zerfasert, zersetzt und auflöst, den Bizarrerien, Capricen und Manieren tritt in wohlthuender Einförmigkeit ein Kreis junger Talente entgegen, die sich wenig voneinander unterscheiden wollen, weil es nicht auf sie ankommt, sondern auf die verlorene Kunst. Sie greifen nicht gleich wie die Kinder nach den Sternen, sondern fangen bescheidentlich an. Hierbei erscheinen sie manchen roh und geschmacklos, und vielleicht ist vorderhand mehr guter Wille vorhanden als Talent. Aber Talent ist Gunst und Gnade; Erkenntnis und freudiger Wille muß mitgebracht werden. Wir haben in unserem Jahrhundert so viele Begabungen durch Mangel an Können und Künstlerfleiß scheitern sehen, daß das Lernen für die junge Generation die Hauptsache wird. Bei uns in Deutschland scheint sich jetzt in diesem Sinne ein Kreis schließen zu wollen; aus all unseren Stämmen scharen sich junge Künstler unter dieser Fahne in München. Wenn es auch in Berlin den guten Ansätzen gelingen könnte, die seltsame Mischung von kecker Trivialität und Phantastik zu überwinden, die das Wesen des Berlinertums ausmacht, und deren eigenstes Produkt, der Berliner Witz, diesen Boden zu einem so unkünstlerischen verdammt, so würde das der Sache der Kunst nur zum Heile gereichen.

Wir haben mit Absicht bisher vermieden, von einem Künstler zu sprechen, der in gewissem Sinne der neuen Schule angehört und ihr doch wieder fremd ist. Die religiöse Malerei teilt um so mehr das Schicksal der Historienmalerei, die die Konkurrenz mit einer an der Wirklichkeit herangebildeten Kunst nicht mehr bestehen kann, als die mangelnde Unmittelbarkeit bei ihr schwerer ins Gewicht fällt [1]. Die religiöse Malerei steht innerhalb der Ausstellung auf zwei Augen, denen F. von Uhdes.

Uhde ist mit vier Bildern zur Stelle: Bergpredigt, Abendmahl, heilige Nacht und einem kleineren, Fronleichnamsprozession, über die ein Sprühregen fällt. Unter den Jüngern der neuen Schule mag es viele geben, die wünschten, Uhde möchte nur Bilder in der Art des letztgenannten malen, Chorknaben in rot, weißgekleidete Kinder, ein Kränzlein auf dem Kopf, Körbchen mit Blumen und Sträuße in den Händen. Diese Kleinen aber zu Jesus kommen lassen, sie als Engel Chor singen lassen in der heiligen Nacht, darin finden sie eine Verkleidung, eine Versündigung gegen die Wahrheit, einen Abfall von den Grundglaubenssätzen der neuen Kunst, der Uhde in der technischen Richtung und Meisterschaft so ganz angehört. Auf diesen Vorwürfen, auf diesem Widerspruch, auf der Vereinigung auseinanderstrebender Eigenschaften beruht der eigentümliche Reiz der künst-

---

[1]) Piglheins Grablegung Christi kann man nicht eigentlich zur religiösen Malerei rechnen, da sie nur den Vorwand für eine allerdings sehr vortrefflich gemalte Coulisse abgiebt.

lerischen Persönlichkeit Uhdes. Er ist weniger ängstlich als seine Mitstrebenden und glaubt, er beherrsche die Technik seines Instruments soweit, um die feinsten und tiefsten Empfindungen aussprechen zu können. Er wagt es, seinen Bildern einen Inhalt zu geben, und gleich den bedeutendsten und erhabensten; er wagt es, diesen Inhalt, der seine Seele erfüllt, durch Ausdrucksmittel zu offenbaren, die ganz und gar der Wirklichkeit entnommen sind. Er malt die Geschichte Christi, als wenn er sie heute oder gestern, zu einer bestimmten Stunde, an einem bestimmten Orte miterlebt hätte.

Hieran allein nehmen viele Anstoß, und ohne alles Recht. Wie sehr ist doch das unmittelbare und herzliche Empfinden durch tausend Hülsen und Häute der Konvention und Anbildung gehemmt! Manche erinnern an Rembrandt, um Uhde in diesem Punkte zu rechtfertigen, und sicher hat Uhde diese Art der Auffassung nicht erfunden. Aber Rembrandt ist viel mehr Virtuos, als man zugeben will, und sehr viel weniger religiös, als viele behauptet haben. In seinem Passionszyklus z. B., den berühmten kleinen Gemälden der Münchener Pinakothek, welch burleskes Motiv in der Szene der Auferweckung Christi, wie die Wächter, die auf der Grabplatte sitzen, indem diese auf das Geheiß des Engels sich hebt, in wildem Überschlagen herunterpurzeln! Der himmelfahrende Christus gleicht durchaus einem Theaterlohengrin im dritten Akt. Man übersieht solche Dinge in unserer Zeit, weil man nur für Rembrandts Wirklichkeitsmalerei und sein goldiges Licht, das alles verklärt,

Augen hat. Hierin wird ihm niemand die große und wahre Meisterschaft bestreiten. Aber Uhde — wir ziehen im übrigen keinen Vergleich, wie überhaupt Vergleichen ein dilettantisches Vergnügen ist — ist wahrhafter und ernster in seiner Religiosität. Sehr außerordentlich ist die Andacht auf dem Abendmahl gegeben. In den Gestalten der Apostel, lauter konfiszierten und halb stupiden Menschen, sieht man das Licht der Lehre in der Finsternis der Roheit und Stumpfheit aufgehen. Dies ist an einzelnen wahrhaft ergreifend, es ist wie das Senfkorn, welches erwächst zum Baum, daß die Vögel unter dem Himmel kommen und wohnen unter seinen Zweigen. Der andächtig feierliche Charakter wird durch die Abenddämmerung gemehrt, die in bläulichem Dunst durch den Raum wogt. Zugleich löst sie wie mit einem wohlthätigen, poetischen Fluidum die naturalistische Härte der Gestalten, von der Uhde nur für seinen Christus eine Ausnahme macht. Gern scheint er diese Ausnahme nicht zu machen; es ist wie ein Zweifel, ob man einen Modellkopf geben solle oder zu dichten wagen dürfe, und die auf dem Abendmahl wie auf der Bergpredigt wiederkehrende Profilstellung erscheint als eine Auskunft der Verlegenheit. Ähnliche Vorzüge und dieselben Schwierigkeiten zeigt die heilige Nacht, ein Altarbild mit zwei Flügeln. Wir sehen die Jungfrau im Vordergrund auf ihrem Lager sitzen, anbetend in den Anblick des Kindes auf ihrem Schoß versunken. Es ist nicht der strahlende und kräftige Bambino der italienischen Meister, sondern ein armes, gekrümmtes Würmchen. Auf den Stufen einer

hölzernen Treppe, die im Mittelgrund zu einem Aufbau emporführt, sitzt Josef, von hinten gesehen, den Kopf im Profil auf die Hand gestützt und nach schlafloser Nacht dem Licht entgegenstarrend, das schwach durch eine tiefe Fensternische der Rückwand einströmt. Geheimnisvoller blauer Dämmer erfüllt den tiefen Raum; der Vordergrund würde ziemlich dunkel sein; aber an der Wand hängt eine Laterne neben Maria: der Reflex einer mattrosagefärbten Jacke, mit der Maria bekleidet ist, fällt auf ihre gefalteten Hände; das Kind ist förmlich eingehüllt in Reflexe von rosa, bräunlich und bläulich. Man muß diese Einzelheiten erwähnen; denn sie sind wesentlich für den auflösenden malerischen Vortrag Uhdes. Seine Hinter- und Mittelgründe sind besser als seine Vordergründe, und so schön die bläuliche Luft auf dem Abendmahl ist, so empfindet man ihre rauchartige Verdichtung auf der heiligen Nacht als eine technische Übertreibung. Hierdurch wird eine gesuchte d e p r i m i e r e n d e Stimmung erzeugt, die wie eine Sourdine auch die Flügel mit dem Gang der Hirten und dem Engelkonzert dämpft. Die heilige Nacht würde sonst, zumal sie das kleinere Format vor dem Abendmahl voraus hat, eine starke und tiefergreifende Wirkung üben. Von der Bergpredigt darf man fragen, ob es im Interesse des Künstlers war, sie einem so großen und verschiedenartigen Laienpublikum auszustellen.

Die große Bedeutung, die Uhde in seinem Verhältnis zur neuen Richtung beanspruchen darf, und der Mut, den er den anderen voraus entwickelt, geben uns

zu einigen weiteren Bemerkungen Veranlassung. Wenn man Wilhelm Meisters Wanderjahre aufschlägt, wird man die ersten Abschnitte überschrieben finden: die Flucht nach Ägypten, Sankt Josef der zweite, die Heimsuchung, der Lilienstengel. Goethe hat die wundersamen Dinge der heiligen Geschichte im Leben unseres Tages wiedergefunden; sie sind ihm wirklich geworden, und demgemäß beschreibt er sie; wir wählen eine Stelle aus der Flucht nach Ägypten: „ein derber, tüchtiger, nicht allzugroßer, junger Mann, leicht geschürzt, von brauner Haut und schwarzen Haaren, trat kräftig und sorgfältig den Felsweg herab, indem er hinter sich einen Esel führte, der erst sein wohlgenährtes und wohlgeputztes Haupt zeigte, dann aber die schöne Last, die er trug, sehen ließ. Ein sanftes, liebenswürdiges Weib saß auf einem großen, wohlbeschlagenen Sattel; in einem blauen Mantel, der sie umgab, hielt sie ein Wochenkind, das sie an ihre Brust drückte und mit unbeschreiblicher Lieblichkeit betrachtete. . . . . Der junge, rüstige Mann hatte eine Polieraxt auf der Schulter und ein langes, schwankes, eisernes Winkelmaß. Die Kinder trugen große Schilfbüschel, als wenn es Palmen wären; und wenn sie von dieser Seite den Engeln glichen, so schleppten sie auch wieder kleine Körbchen mit Eßwaren und glichen dadurch den täglichen Boten, wie sie über das Gebirge hin- und herzugehen pflegen. Auch hatte die Mutter unter dem blauen Mantel ein rötliches, zartgefärbtes Unterkleid." Das Prinzip der Darstellung ist genau dasselbe

wie bei Uhde; in den Ausdrucksmitteln ist eine Verschiedenheit, die jeder leicht einsieht[1]). Insbesondere ist zu bemerken, wie anstandslos Goethe, man möchte sagen: die Handgriffe der Tradition herübernimmt, den blauen Mantel und das rötliche Kleid; es sind ihm unschuldige Mittel, sich mit dem Publikum zu verständigen. Uhde dürfte das beachten, sich weniger vor dem Konventionellen fürchten — denn nicht das Äußerlich-Konventionelle, sondern das Innerlich-Unfreie ist der Feind — und etwas argloser und unschuldiger werden. Dann wird auch der Heiligenschein um das Haupt der Gottesmutter weniger isoliert und fremdartig erscheinen. Wünschen wir dem Künstler hierzu etwas mehr naives Gehenlassen, so giebt es auf der anderen Seite eine Grenze, jenseits deren man nicht mehr naiv sein kann. Tizian hat in seinem Tempelgang der Maria (in der Akademie von Venedig; die Kopie von Wolf in der Schackischen Gallerie) unter der zuschauenden Menge einige Prokuratoren der Republik Venedig in der Staatstracht ihrer Talare und Barette angebracht. Niemand konnte darin etwas Störendes finden, und warum sollten Venezianer, die in der Zeit Tizians allenthalben auf der Welt anzutreffen waren, nicht dem Tempelgang der Maria zusehen? Dasselbe wäre heute unmöglich und lächerlich; unsere Kleidung, auch die der geringen Leute, ist viel zu sehr dem Wechsel der Mode unterworfen, und vor allem:

---

[1]) Zum Überfluß ist das in dieser Hinsicht Bezeichnende im Text gesperrt gedruckt worden.

der historisch-kritische Sinn ist seit diesem Jahrhundert geweckt und vorhanden. Wir brauchen nicht das konventionell antikisierende Kostüm, weil es historisch passend wäre. Aber es ist einfacher und darum weniger aufdringlich als das moderne.

Doch genug dieser kleinen Bemerkungen! Sie sind in keiner Weise imstande, uns die Freude und das lebhafte Interesse an einem Künstler zu mindern, dessen Schaffen man den besten Fortgang wünschen muß.



Die jungen deutschen Künstler könnten manches in der holländischen Abteilung lernen, wo bei den gleichen Bestrebungen mehr Ruhe und Milde, mehr Abgeklärtheit zu finden ist. Ein Bild von Israels (alte Frau, die sich die Hände wärmt) zeugt von unendlich viel mehr künstlerischem Takt, als bei uns gemeinhin zu treffen ist. Wir geben uns meist zu polemisch und schroff und fallen leicht ins Gesuchte, was auch den jüngsten französischen und skandinavischen Erzeugnissen vorzuwerfen ist. Die englische Ausstellung ist durch die Porträts bemerkenswert. Verhältnismäßig konservativ erscheinen Italien und Spanien. Man begreift es, zumal in Spanien, angesichts der Tradition einer verblüffenden Technik, die selbst ganz jungen Malern ein bei uns unmögliches Piedestal verleiht. In diesem Sinne muß man über die Bilder von Benlliure y Gil staunen, deren eines, ein Kircheninterieur mit Kerzenbeleuchtung und Maiandacht, die Pinakothek für einen enormen Preis

gekauft hat. Unter den Italienern zeigt L. Nono gegen früher eine heftigere Farbengebung. Der viel zu früh verstorbene Venezianer Favretto hält wie mit einem Zauberstab eine buntfarbige Gesellschaft des vorigen Jahrhunderts zusammen, die vor der loggietta spaziert. Ungern vermißt man sein traghetto della Maddalena, die Perle der vorjährigen venezianischen Ausstellung. — Ungarn und Amerika zeigen noch wenig rassenhafte Züge; in der österreichischen Abteilung sind die Landschaften von Schindler außerordentlich schön. Unter den französischen Bildern können zwei kleine Porträts in Halbfiguren von Bastien-Lepage und Dagnan-Bouveret unseren Malern zu bedenken geben, daß man modern sein kann, ohne formblind zu sein. Wie fein sind diese Sachen gezeichnet und wie beschämend für eine Kunst, die Holbein den Ihren nennt! Eine Diana mit ihren Nymphen im Bad überrascht (von Lefèbvre) zeigt wenigstens im Aufbau der Gruppe und durch die Melodie der Linie die ganze Überlegenheit der französischen Schultradition und beweist aufs neue, daß die Kunst dieses Landes mit der antiken den Vorzug teilt, trotz der heftigsten politischen Stürme und Brüche fortzuleben und zu blühen.

Von wie vielem aber, der weit überwiegenden Mehrzahl, können und wollen wir hier nicht reden. Es ist unnötig, dem Beschauer die Freude an so vielen Werken zu verderben, die in ihrer Art löblich und fein sind, die aber doch für die Entwickelung der Kunst nichts bedeuten. An den Nachahmern und Eklektikern, mögen sie es gröber oder feiner anfangen, mögen sie mehr

oder weniger eigenartiges Talent und Empfinden hineinfügen, gehen wir vorüber. Sie haben vielleicht oft mehr Gefühl für harmonische künstlerische Wirkung als andere, die mit ihren Augen bloß koloristischen Reiz empfinden, nur das Luftige und Malerische sehen. Aber sie haben ihren Ruhm dahin.

Wenn man einmal das Facit der Kunstentwickelung Deutschlands im neunzehnten Jahrhundert zieht, wird sich wie für die politische Geschichte das Jahr 1848 eine Grenze bestimmen lassen, die vorerst noch schwer zu fixieren ist, diesseits welcher aber erst die praktische und erfolgreiche künstlerische Arbeit begonnen hat. Man wird dann den früheren, in der Luft stehenden Versuchen die Anerkennung begeisterter Kunstliebe nicht versagen; das Siegel des Erfolges mußte ihnen fehlen. Vielleicht wird sich auch herausstellen, daß das künstlerische Preußen im Süden liegt, und daß, wenn die Franzosen unser Erbfeind sind, man gut thut, von seinen Feinden zu lernen.

Wie die Dinge liegen, konnte es nur der überragenden Begabung einiger wenigen gelingen, inmitten einer kunstunverständigen und führerlosen Zeit aus eigener Kraft sich zu Künstlern zu machen. Wir wollen von Feuerbach, Böcklin und Lenbach sprechen. Diese drei Künstler stehen sich im Alter nahe: Lenbach geht in das zweiundfünfzigste Lebensjahr, Böcklin hat voriges Jahr seinen sechzigsten Geburtstag gefeiert, und Feuerbach würde, wenn er noch lebte, am Ausgang der fünfziger Jahre stehen. Sie haben das Gemeinsame, daß sie sich selbst zu dem

haben machen können, was sie sind oder waren. Feuerbach mit seiner Richtung auf Stil und große Form ist der Einsamste unter ihnen; er wird als ein zürnender Achill unserer Kunst fortleben. Was würde er zu dem Despotismus der malerischen Erscheinung sagen, er, der sein koloristisches Vermögen bezwang, um alle Seiten der natürlichen Erscheinung zu erfassen[1]? Der nackte Körper wird in seinem Sinne überhaupt nicht und auch sehr wenig in der Richtung studiert, die in Paris le nu au salon immer noch bemerkenswert macht. Vielleicht aber würde er, soweit überhaupt ein Künstler von unwiderstehlich starker Schaffenskraft fremder Leistung gerecht werden kann, an der erstarkenden technischen Solidität seine Freude finden. Er hat den Satz ausgesprochen, daß wir auf grenzenlosem Schutt bei Holbein von neuem anfangen müssen. — Das einzige, was Böcklin mit Feuerbach teilt, ist die Macht der Einwirkung südlicher Natur. Seine Phantasie lebt in den Gestaltungen südlicher Meere, südlicher Vegetation, südlicher Felsenriffe, italischer Kunst. Die Gestalten, in denen das Naturgefühl der Antike die hohe Naturwonne verkörperte, Tritonen, Pane, Centauren, hat er neubelebt, moderner empfunden, als die Renaissance es that. Indem wir aber das Wort Phan-

[1]) Zum Beispiel würde er sehr erstaunt sein über die Mousquetärehandschuhe, die die Maler nach Herkomers Vorgang auf ihren Damenporträts lieben, weil sie lange, farbige Lederhandschuhe malerischer finden als Arme und Hände.

tasie aussprechen, sie als die stärkste Seite in der Begabung dieses Künstlers bezeichnen, müssen wir staunen, daß er geduldet, ja gerühmt wird von unserer jungen Kunst, die der Phantasie und Dichtung so ganz und gar abgeneigt sich giebt. Nichts, worin er sich äußerlich mit ihr berührte; Erfindung, Farbe, alles aus der Phantasie geboren! Aus dieser Phantasie aber spricht das innerste Leben der Natur, derselben Natur, deren äußere Erscheinung von den Jungen mit so viel Eifer und Liebe studiert wird. Die rollenden Wogen des Meeres, die den weißen Gischt von sich spritzen — cavalloni, große Pferde, nennt sie noch heute der Italiener — schaut Böcklin als Rosse, der breite Glanz der Sonne auf dem Wellenrücken wird ihm zum leuchtenden, nackten Rücken eines Weibes, im Anprall und Wellensturz hört er Hufschlag, weithinhallenden Ton und überlustiges Lachen. Böcklin hat zwei Bilder auf der Ausstellung, eine kleine Frühlingslandschaft und ein Spiel der Wellen, auf dem das durchsichtige, blaugrüne Wasser unvergleichlich schön gemalt ist. Wenn man ihn im Ausdruck des Körperlichen ungleich und fragmentarisch zu finden gewöhnt ist, so wird man doch im Grunde seiner Bilder immer das tiefe, begeisterte Künstlerauge aufleuchten sehen.

Was bei Böcklin so mächtig ist, Inspiration, Phantasie, scheint ganz zurückzutreten bei Franz Lenbach. Lenbach hat sich auf das Porträtmalen beschränkt, um in der Beschränkung den Meister zu zeigen. Niemand kann sich, wenn er in der Ausstellung so viele Bilder

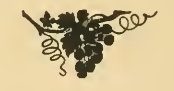
des Niedrigen und Alltäglichen, des gewollt Geistlosen und Unschönen gesehen hat, dem starken Eindruck entziehen, den Lenbachs Darstellungen berühmter Zeitgenossen hervorrufen. Die Fülle von Geist und Genie, von Thatkraft und Entschlossenheit, von Reiz und Würde könnte an sich genügen, den Beschauer zu überwältigen, auch wenn man es nicht mit einem so ausgewachsenen, großen und selbstbewußten Künstler zu thun hätte. Unwillkürlich wird man gefesselt von dem durchfurchten Greisenantlitz unseres Kaisers Wilhelm mit dem rührenden, schon etwas zerfließenden Blick. Es ist ein unvollendetes Bild, aber vielleicht besser, weil einfacher als das fertige mit dem roten Hintergrund im Leipziger Museum. Und so geht man von Bild zu Bild, gepackt und festgehalten, mit dem Gefühl, in vornehmster und doch zwangloser Gesellschaft zu sein. Denn vertraulich sind alle Lenbachporträts, im Gegensatz zur Reserviertheit der van Dyks. Im Werte der einzelnen Bilder mögen Unterschiede sein. Ganz besonders wohlgelungen ist das Porträt des verstorbenen Marco Minghetti. Den Oberkörper zurückgebeugt, die Arme auf den Lehnen des Sessels ruhend, den Kopf dem Beschauer zugewendet, sitzt der einstige Minister Pius' IX. und nachmalige Mitarbeiter Cavours vor uns, eine der wenigen Koryphäen des modernen Italiens, die innerlich das Alte mit dem Neuen zu verbinden wußten; ein feiner Kopf mit bereits vom Leiden angegriffenen Zügen; er liebte die Kunst und hat über Raphael geschrieben. Es ist ein sehr überzeugendes Bild und fällt um so mehr auf, als man sonst glaubt, Lenbachs

Sache sei mehr das Impulsive und Schroffe. Dieser Künstler imponiert außerordentlich; an Wirkung, an Energie des Ausdrucks wird er von keinem Lebenden übertroffen, und mit manchem großen Toten kann er es hierin aufnehmen. Das Charakteristische an Lenbachs Größe ist, daß sie nur zum kleineren Teil auf rein künstlerischen Eigenschaften beruht. Er ist vor allem ein höchst geistvoller Mensch, er versteht den Geist anderer und sucht ihn künstlerisch auszudrücken. Die Frage ist hierbei, wieweit der Geist in seiner körperlichen Form erkennbar und darstellbar sei. Manche suchen bloß die äußere, zufällige malerische Erscheinung einer Persönlichkeit, Lenbach sucht die geistige Physiognomie. Man kann sich denken, daß ihm sein Gegenstand zuerst ein psychologisches Rätsel ist; er sieht einen Blitz im Auge, eine gewisse Färbung, eine interessante Linie der Nase oder des Mundes, die ihm einen Schlüssel zum Geheimnis einer fremden Persönlichkeit geben. Hat er dieselbe verstanden, so scheinen ihm die einzelnen Elemente der körperlichen Erscheinung nur Mittel zum Zweck, wie er auch das Licht als Accent oder zur Unterstreichung verwendet, wo es ihm nötig scheint. Aus seinen Hilfsmitteln und Skizzen scheint er mit kritischer Prüfung diejenigen auszuwählen, die den konzentriertesten Ausdruck enthalten. Anders als aus der beständigen Vergegenwärtigung des einheitlichen Charakters als Endzwecks und der ausschließlichen Richtung darauf kann man sich die schlagende Wirkung ebensowenig erklären, als die Übertreibung oder Karikatur, an die der

Künstler dabei manchmal streift. Diese Offenbarung des Kerns der Persönlichkeit vollzieht sich meist im Antlitz allein; alles andere ist, wenn dies erreicht ist, für Lenbach gleichgültig und überflüssig. Man kann deshalb auch nichts gegen Lenbachs Technik sagen; er hat sie von den alten Meistern gelernt, und sie dient ihm. Daß sie gesucht oder raffiniert und unmodern ist, braucht ihn nicht zu kümmern; nochmals: sie dient seinem Zwecke vollkommen. Über Lenbachs Art der Porträtmalerei kann man nicht streiten. Man muß ihn nehmen, wie er ist. Ihm nachahmen wollen, würde jedem verderblich sein. So ganz beruht alles auf seiner geschlossenen Persönlichkeit.

Unsere junge und werdende Kunst, wie sie einstweilen ist, kann man nicht neben Lenbach und kaum in seine Nähe stellen. Ihre Vorzüge sind wie Substruktionen, deren Wichtigkeit und Solidität der würdigen kann, vor dessen Auge bereits der Prachtbau emporsteigt, der einst sicher und wohlgegründet darauf ruhen wird. Unsere junge Kunst glänzt nicht und hat noch wenig Wirkung, aber sie ist gesund im Kern und wird sich auswachsen. Was wir von ihr erwarten, ist, daß sie in unverdrossener Schulung und Aufrichtigkeit ihren Anfängen entsprechend fortfahre. Was sie immer aus dem weiten Umkreis der natürlichen Erscheinung ergreife, diese Kunst muß es als ihr Höchstes erachten, daß jeder Zoll an ihr Natur sei und Charakter und Ausdruck. So wird sie stark sein im Besitz technischen Vermögens und ehrfürchtig im Angesicht der Natur.

Wann wir so weit sein werden, kann niemand prophezeien. Aber wir glauben an den Glauben und an die Kraft selbstloser Wahrheitsliebe. Wenn dann die Zeit erfüllt ist, wird die künstlerische Phantasie ihre königlichen Rechte wieder geltend machen dürfen, und der heilige Geist der alten Kunst wird seinen Segen dazu geben. Werden dann große Künstler erstehen, so wird der Boden bereitet sein, und niemand wird den Flug zur Sonne wagen, der nicht zuvor gelernt hat, fest auf dieser Erde zu stehen.



IX.

Arnold Böcklin.

Es giebt ein Selbstporträt von Böcklin, auf dem er, den linken Arm in die Seite gestemmt, in der Rechten wie Rembrandt in seiner besten Laune ein Glas Wein haltend, den Beschauer ansieht. Dem kürzlich erschienenen Böcklin-Werk aber ist ein anderes Selbstporträt mitgegeben. Der Künstler vor seiner Staffelei hält inne und biegt lauschend den Kopf zur Seite. Ihm ist, als höre er Musik, Geigentöne. Hinter ihm steht eine Gestalt, auf der Fiedel spielend. Die Gestalt ist ein Knochenmann, der Tod. — Ein anderes Blatt zeigt zwei Kinder am Bachesrand mit Blumen spielend; eine Blüte ist ins Wasser gefallen; die Kinder schauen ihr verwundert nach, wie sie von der eiligen Flut fortgespült wird. Das Bächlein entströmt einer schöngefaßten Quelle. Rechter Hand steht ein Mädchen, einen Blumenstrauß an sich pressend. Links reitet ein junger Mann auf

einem Schecken davon; er sieht sich nicht einmal um. Zuhinterst in der Landschaft sitzt ein Greis, müde, den Kopf vorgebeugt; der Tod hebt rücklings einen Stecken zum Hieb gegen seinen Nacken. Die beiden Figuren sind klein, aber in dem Streich, zu dem das Gerippe ausholt, liegt etwas von Roheit und Vergnügen, das man nicht leicht vergißt.

Wenn die Renaissancemaler diesen Stoff behandelten und die drei Menschenalter malten, so war es nicht der Gedanke der Vergänglichkeit, den sie damit illustrieren wollten. Sie freuten sich der Gestalt in allen ihren Umformungen. Böcklin hat auf sein Bild geschrieben: vita somnium breve, das Leben ist ein kurzer Traum! So sah das Mittelalter die Frau Welt an: eine schöne Frau, aber voller Trug.

Eine solche Grundstimmung, geschärft vielleicht durch Zeit und Umgebung, vielleicht durch persönliche Schicksale, trachtet nach Befreiung, will nicht auf das Glück verzichten. Ist das Leben nur ein kurzer Traum, so muß man wünschen, nicht vorzeitig zu erwachen, die Traum- und Märchenwelt wie einen Schleier und ein leichtes Gewebe über die Wirklichkeit zu breiten.

Es giebt auf der Erde Stätten, wo der Boden weniger hart scheint, wo der Fuß leichter tritt, und die Lüfte weicher spielen. Man mag glauben, daß die schöpferische Phantasie der Natur dort ihren schönsten Traum geträumt hat. Böcklin zog nach dem Süden.



Seine Bilder erneuern dem, der in Italien gelebt hat, eine Fülle wundersamer Eindrücke. Man erinnert sich römischer Villen, die wie das verschlafene Schloß im Märchen mit ihren hohen Hecken und dem wuchernden Lorbeer, dem rieselnden Geräusch halbverfallener Wasserkünste, mit den stillen, grünübermoderten Teichen daliegen im Sonnendunst, wo Götterbilder am Ende dunkler Gänge sich aufrichten, die Diana der Epheser in dem Reichtum ihrer Brüste, mit dem Zierrat ihrer Löwen und Stiere, starrgeheimnisvoll wie eine Sphinx. Hundertjährige Cypressen heben sich darüber, die am Abend, wenn Schatten bereits die Tiefe deckt, noch mit dunkelleuchtendem Purpur die scheidende Sonne grüßen und dann, wenn der Nachtwind sie anfaßt, erschauern im Geäst und wie mit klagender Frage die Häupter schütteln. Ein verlassenes und ein verlorenes Paradies!

Und man besinnt sich weiter. In der Mittagsglut brennende Felsenpfade in den Sabinerbergen. Am Tiberlauf ober Rom der gewaltige Doppelfels von Orte, durch eine kühn geschwungene steinerne Brücke verbunden; dann die ganze odysseische Welt von Kapri oder Korfu mit ihren Felsenklippen, die das saphirblaue Wasser umkost und wieder stürmisch umbrandet, mit den wundererfüllten Grotten, den Schlafgemächern der Nymphen und den Berghöhen, die im Licht sich baden. Und so fort durch den Glanz südlicher Tage und das Leuchten der hellen Nächte, in denen die Gestalten wandeln wie die Schatten des Elysiums.

Dies ist aber nur die eine Hälfte Böcklinischer

Landschaftsstimmungen. Denen von heroisch-pathetischem Charakter, den sich thürmenden Felsen und der leidenschaftlichen Seele des Meeres, stehen andere Bilder gegenüber von einfacher, idyllischer Art. Eine Wiese mit Blumen, ein paar Bäume mit feinem Laub oder mit Knospen und Blüten, blauer Himmel und weiße Wolken. Man wird an die Florentiner Binnenlandschaft erinnert. Sanfte Hügelreihen begrenzen den Horizont; ab und zu ein weißes Landhaus, von Cypressen begleitet; mit einer unsagbaren Delikatesse steht das silbergraue Grün der Ölbäume neben braunen und rotbraunen Tönen; alles wenig pastos, leicht und frühlingsfarben und ein klares, in der trockenen Luft für ein malerisch verwöhntes Auge allzu klares Detail. — In diesen Gegensätzen, bald voll instrumentiert, bald zart wie Liedeston, klingt die Böcklinische Natur. Von südlichen Eindrücken sind die Sinne des Malers erfüllt und seine Bilder. Vergebens würde man die Schnee- und Eiswelt seiner Heimat auf ihnen suchen und die grauenvolle Starrheit des Hochgebirges, von der das Leben flieht.



Andere Maler haben sich an den nämlichen Motiven erfreut, wie Böcklin. Aber ihre Bilder sind nicht wie die seinen.

In einem Saale des Palastes Colonna in Rom sieht man eine Reihe Landschaften von Kaspar Poussin. Sie sind fast ohne Farben. Das Terrain, die Bäume,

ein Flußlauf, Gebirge — dies vereinigt sich zu einem scharf ausgeprägten Charakter. Man sieht Linien auseinanderstreben, sich verbinden, in einem unaufhaltsamen Zug. Es ist vom Erbe Michel Angelos. Schon die eigenen Schöpfungen des großen Florentiners lassen es empfinden, daß die hochgespannten Ideen, die Bewegungsprobleme, nach deren Ausdruck er ringt, die menschliche Gestalt, den Stoff seiner Kunstanstrengungen, zu zersprengen drohen.

Die Landschaft bietet diesen Problemen ein neues, nach dieser Seite kaum versuchtes Feld. Drohend hangende Felsen, vom Sturm gekrümmte Stämme, ein stürzendes Wasser werden Motive, die das Antlitz einer Landschaft beherrschen, ihr eine leidenschaftliche, erhabene Sprache leihen. Aber die Michel Angelo-Stimmung verschwindet. Um Klaviatur zu bleiben für die erregte menschliche Seele, selbst für Heroen und ihr Pathos, ist die Natur zu groß; es ist, als recke sie sich empor, und als vergehe Menschenwerk vor ihren Atemzügen wie ein Hauch. Sie breitet ihre Königsherrlichkeit aus, ihre Bäume, ihre Berge, ihre Meere und die Sonne darüber, alles unendlicher Glanz, Fülle und Schönheit. Das ist Claude Lorrain, und das ist, denke ich, der Sinn des aphoristischen Satzes von Goethe: in Claude erklärt sich die Natur für ewig.



Die italienische Landschaft Böcklins ist anders als die von Poussin und als die von Claude. In ihr ist

ein anderes Naturgefühl, ein modernes. Es spricht uns unmittelbarer an, als jene alten Meister, ja mit einer Unmittelbarkeit, die in der neueren Malerei kaum ein zweiter erreicht hat.

Die Zerrüttung und Charakterschwäche unserer bildenden Kunst seit der Revolutionszeit, ihr Herabsinken unter die Mode ist eines der merkwürdigsten historischen Probleme. Es ist leicht, die Symptome dieser Auflösung, und schwer, ihre Ursachen festzustellen. Der Verfall der technischen Kunstübung wird weit früher schon beklagt; keinesfalls darf man sich vorstellen, es seien durch die Zufälligkeiten von Brand und Verarmung wichtige Geheimnisse der Kunst verloren gegangen. Auch muß man nicht die Akademieen anklagen. Denn eine Akademie war es früher doch gewesen, von der eine große Blüte ausgegangen war. Inmitten des Manierismus, der Verwilderung und — daß man so sage — der leichtsinnigen Verschwendung des unermeßlichen Erbes des sechszehnten Jahrhunderts war die Bologneser Akademie wahrhaft konservativen Geistes aufgetreten, um der Auflösung Einhalt zu thun. Der Ruhm ihrer Meister kann in der Kunst nie vergehen. Versuche einer Restauration in ähnlichem Geiste hat auch das achtzehnte Jahrhundert gezeitigt, aber sie wurden überholt und niedergeschlagen durch den revolutionären Geist, der auch die Kunst erfaßte und ihre Zukunft der Willkür des Genies oder derer, die sich dafür hielten, überantwortete. So hat das neunzehnte Jahrhundert K ü n s t l e r erstehen sehen, aber das allgemeine Niveau der bildenden K u n s t ist

tief gesunken. Nicht von außen, nicht durch die napoleonischen Kriege ist der Kunst der Boden abgegraben worden, da sie sich doch früher selbst vom Dreißigjährigen Kriege nicht aus der Bahn bringen ließ: sie selbst hat durch das revolutionäre Gift der Überschätzung des „Genies“ sich zu der Unfruchtbarkeit und Schwäche verurteilt, die keine Kunstvereine und keine Kunstlehre bessern, die nur Geduld, Fleiß, Einsamkeit überwinden können.



Den idealistischen Anschauungen, mit denen die neue Kunst auf den Plan trat, entsprach es, daß die stilvolle Landschaft der älteren Schulen durch den monumentalen Zug, durch ihre kunstmäßige Komposition zunächst noch den meisten Eindruck machte. Heute ist man davon abgekommen. Wenn die Landschaft unter den Eindrücken, die man auf modernen Ausstellungen empfängt, am wohlthuendsten wirkt, so läßt sich doch nicht übersehen, daß sie sich mit einzelnen Ausdrucksmomenten des Naturbildes bescheidet[1]).

Man könnte versucht sein, zwischen diesen verschiedenen Richtungen Böcklins Stelle zu finden. Man würde von Düsseldorf sprechen und von Schirmers biblischen

---

[1]) Sandro Botticelli soll gesagt haben: was sei das für eine Kunst, für die man bloß einen Schwamm mit Farben zu tränken und an die Wand zu werfen brauche! Das, was an Farben dort haften bleibe, mache den Effekt einer Landschaft.

Landschaften; man würde weiter nach dem bekannten Rezept die Mitgift schweizerischer Bauernkraftnatur nicht vergessen, schließlich das italienische Milieu zeichnen, im voraus überzeugt, daß das Ergebnis mit der fertigen Erscheinung des Künstlers stimmen müsse. Es ist wie eine fixe Idee, daß wir, auch wo es sich um ganze Menschen handelt, überall nichts als Kontagium, erbliche Belastung und äußere Einflüsse von hunderterlei Art sehen. In Zunft und Schule können solche Ideen verwüstend wirken. Das Leben wird hoffentlich nicht müde, Naturen zu offenbaren, die wie der Salamander der Legende durch das Feuer gehen, und „Individuen", die keine Chemie in ihre Elemente zerlegen wird.

In jedem Sinne mag es sich indes geziemen, auf andere, die in unserem Jahrhundert unter vielfältiger Anerkennung südliche Landschaft gemalt haben, einen Blick zu werfen, auf Rottmann, Preller, Oswald Achenbach.

Rottmann genießt man am besten als Wanddekoration. Seine Bilder, für sich betrachtet, sind nicht Kunst aus erster Hand, sondern Übersetzung aus der poetisch erregten Stimmung in die Malerei. Es ist, als hätte er, um die gehobene Stimmung festzuhalten, den Pinsel besonders wohl getränkt, dem Meer ein „gehobenes" Blau verliehen, den Bergen ein „gehobenes" Violett. Was dann auf der Leinwand stand, hatte etwas Konventionelles. Es schmeichelte der Natur und blieb hinter ihr zurück. Wie bei Gregorovius ist es eine Art Schönfärberei, die mehr mit der Phantasie

arbeitet, als mit dem Auge. Es ist eine Natur im Spiegel der Mignonsehnsucht und der philhellenischen Romantik. — Prellers Odysseelandschaften mit ihren abenteuerlichen Felsen und Bäumen haben gar etwas Gesucht-Willkürliches, fast Dilettantisches.

An spezifischem künstlerischem Talent überragt Oswald Achenbach alle diese. Er ist ein Virtuos, der uns die brillanten Künste seines Instrumentes vorzaubert. Er ist es, der diese Glanz- und Paradestücke spielt, und nicht die Natur: Sonnenschein in Amalfi, allegro! Scirocco über dem Vesuv und dem Golf, pesante! Diese Gemälde sind immer des Beifalls gewiß, den ihre unfehlbaren Effekte verdienen, aber auch herauszufordern scheinen. Vor der Natur hat man doch niemals das Gefühl, daß sie auf den Applaus warte.

Von den modernen italienischen Landschaftsmalern kann man sagen: Mario de Maria, Sartorio, Bezzi, Fragiacomo, Ciardi sind im äußerlichen der Natur, in Farbe und Luft unübertrefflich; das Charaktervolle der italienischen Landschaft kommt zu kurz.



Nicht in den Motiven und Ideen liegt die Besonderheit Böcklins. In manchen Erfindungen berührt er sich mit Schwind. Was keiner hat wie er, ist die Intensität des Ausdrucks und die unmittelbare Kunstwirkung.

Man pflegt, um das zu erklären, auf die Überlegenheit seiner koloristischen Begabung hinzuweisen und

17*

den Hauptnachdruck zu legen. Wäre dies aber alles oder auch nur das Wichtigste, woher dann die augenfällige Kluft, die ihn von der Schar moderner Koloristen trennt? Die Farbe wird nie Herr über ihn, daß sie ihn berauscht; er läßt seine Farbenphantasie nicht spazieren gehen auf der Leinwand; er stellt keine Farbenmenus zusammen, um den verwöhnten malerischen Gaumen zu kitzeln; er hat keine Angst vor dem Grellen und Groben, und das Unnatürliche dient ihm wie das Natürliche. Man kann sagen, er sieht die Natur vorwiegend farbig. Was ihn aber unterscheidet, ist, daß er nicht bloß Farben sieht, sondern daß er die Natur sieht. Das Konzentrierte und Geschlossene, wodurch seine Bilder allemal einen bestimmten Eindruck und eine bestimmte Stimmung hinterlassen und nicht bloß oberflächlich an den Sinnen vorübergleiten, entspringt daher, daß ihm die Farbe nur Ausdrucksmittel und das Kleid ist, unter dem das Leben und die Freiheit seiner künstlerischen Inspiration wogt und atmet.

Es ist hier ein Wort zu sagen nötig über das Verhältnis des Künstlers zum Modell und über die Stärke des Gedächtnisses. Manche bringen einen Gegenstand, wenn sie ihn lange und genau beobachtet haben, mit großer Treue und Feinheit auf die Leinwand. Dennoch erhält man den Eindruck als wie von etwas Einmaligem und Zufälligem. Es ist vielleicht, wie es das Schillersche Witzwort von dem „kurzen Gedärm" bezeichnet. Die Sache wird vorgetragen nicht anders, als wie sie aufgenommen war. Ich glaube nicht, daß

Böcklinische Bilder unter dem Sonnenschirm gemalt worden sind. Die Erscheinungen, die er hundert- und tausendmal mit den Augen gesehen und mit der Hand festgehalten hat, ruhen wie in einem großen Magazin in seinem Gedächtnis. Hier vollzieht sich, indem eine immer steigende Summe von Bildern hereinkommt und sich drängt, ein Sichverdichten, Sichsetzen und Ordnen. Der Schweizer Böcklin, an die herrlichen Tiere auf den Matten und Alpen gewöhnt, würde wohl keinen Anstoß nehmen, wenn man das ungefähr mit dem Wiederkäuen vergleichen wollte. Eigentlich macht dieses nach der rezeptiven Seite den großen Künstler, die unermeßliche Resonanz der Sinneseindrücke in seinem Innern.

Den Älteren geschah es offenbar häufig, daß, wenn sie ihre Bilder malten, das Gedächtnis sie im Stich ließ, die Studie nicht reichte, und das Detail schwach wurde. Die Heutigen, denen die Vernunft des Wirklichen über alles imponiert, halten jedes Detail für gleichwertig, um daran Lichtexperimente zu machen und beladen sich oft mit schwerem Ballast. Wie frei und auswendig auch Böcklin malt, die Einzelheiten seiner Bilder sind, wenn man das Inventar mustert, immer wesentlich und wahr. Es pflegt kein überflüssiges Stück da zu sein, und wie seine Marmorsäulen, sein Felsgestein, schwankendes Schilf oder eine Wiese mit Blumen aussieht, es ist immer Charakter in diesen Dingen. Sie kommen aus seinem Gedächtnisvorrat anders heraus, als sie sich ursprünglich der Netzhaut aufgeprägt haben,

umgearbeitet. Es ist ein Prozeß, der Begriffsbildung des Verstandes ähnlich, dieses Ausgären sinnlicher Eindrücke zu klaren Anschauungsformen. Bei Böcklin kann man die starke Wirkung seiner Bilder nur aus der Energie und Klarheit seines „künstlerischen Denkens", wenn man so in dem bezeichneten Sinne sagen kann, erklären.



Ganz neu ist die Staffierung der Landschaft. Man wird wohl einmal sagen, daß Böcklin am vollkommensten die Staffage in innerliche Beziehung zur Landschaft gesetzt hat.

In der alten Schule ist es immer der konventionell gebliebene Rest, das Mal, das bei der Auslösung der selbständig gewordenen Landschaftsmalerei von dem Figuren- und Historienbild zurückblieb. Auf der berühmten Landschaft von Rubens mit Odysseus und Nausikaa (im Pittipalast) könnte man sich leicht eine andere Staffierung denken, ja auch ohne jede Staffierung würde nichts Besonderes fehlen. Viele haben sich das Figürliche von anderen Händen hineinmalen lassen, und Claude soll gesagt haben, die Landschaft lasse er sich bezahlen, Figuren und Vieh gebe er obenein. Die Beziehung der Figuren zur Landschaft hat dann der Geist des Beschauers zu vermitteln; dem Künstler waren sie etwas Gleichgültiges, und nur dem Publikum zuliebe gab er nach ihnen dem Bild den Namen. Wenn unter den Neueren Josef Anton Koch, eine der sympathischen Erscheinungen

aus der Reihe der Revolutionskünstler, eine Meereslandschaft mit Sturm malte, so erfand er als Staffage Macbeth und die Hexen; hatte der Sturm sich gelegt und erschien der Regenbogen auf den Wolken, so ließ er Noah sein Dankopfer bringen. Die Staffage war eine mehr oder minder geistreiche Randbemerkung.

Indem Böcklin die Seele der Landschaft vertiefte, suchte er für ihre eigentümliche Sprache einen neuen Ausdruck. Die Figuren werden ihm ein Organ der Landschaft. — Er malt einen Hain. Mitten im Sonnenbrand eine Oase der Kühlung, ein Kreis altehrwürdiger Bäume, die in rings schweigender Einsamkeit die Häupter zu einander neigen und mit den Wipfeln rauschen. Es ist etwas Heiliges, inselhaft Abgeschlossenes, Unnahbares in ihrer Erscheinung. Böcklin setzt einen Wächter davor, ein Einhorn. Das Einhorn ist nach dem mittelalterlichen Glauben das wildeste und böseste Tier; niemand kann es bezwingen als eine unberührte Jungfrau. (Man denke an das Bild der heiligen Justina von Moretto!) Oder auch, er stellt einen Altar in den Hain. Priester in weißen Gewändern nahen in Prozession, werfen sich nieder vor der Opferflamme.

Es ist nichts Gesuchtes und Geistreiches in diesen Erfindungen. Die Gestalten quellen wie von einem Zauberwort gerufen aus dem seelischen Grunde der Bilder hervor. Sie sind ganz mit sich beschäftigt und kümmern sich nicht um den Beschauer. Es ist ihnen gleichgültig, ob sie gesehen werden. Sie sind von der gleichen Natur, die die Bäume wachsen und die Wolken

sich ballen läßt und die dem Meer seinen Atem giebt. Es sind Naturgeschöpfe und keine menschlichen Einbildungen.

Centauren, Pane, Satyrn, Tritonen sind immer von der Kunst gebildet worden. Das Mittelalter hat sie nicht vergessen; die Renaissancekünstler waren entzückt von diesen Wesen: auch sind die Landschaften bis herab auf Tischbeins Idyllen und weiter damit staffiert worden. Aber ist es nicht so, als hätte man früher diese Fauna ferner Märchenlande nur aus Beschreibungen und zoologischen Gärten gekannt, und als sei Böcklin seit der Antike der erste gewesen, dem das Glück zu teil geworden, diese Wesen in ihrer natürlichen Freiheit zu belauschen? So lebendig sind sie gefühlt und der Haft entledigt, in die sie die Rhetorik mythologischer und historischer Metaphern gebannt hatte.

Alle Figuren sind so. Nicht aufgeheftet wie ein gelehrt-frostiger oder geistreicher, aber im Grund überflüssiger Zierat. Auch wohnen sie und bewegen sich auf diesen Bildern nicht so, wie die Hirten der südlichen Campagna in den Trümmern einer ungeheueren Vorzeit sich eine Schlafstelle suchen und ihren armseligen Herd aufrichten, in einem romantisch ergreifenden Kontrast. Sie sind eins mit der Landschaft; sie sind die Melodie, und von der Landschaft wird sie orchestriert.



Vielleicht würde hier jemand einwerfen, Böcklinische Staffage sei nicht mehr Staffage in einem irgendwo gebräuchlichen Sinne, und man schätze überhaupt den Künstler nicht hoch genug, wenn man ihn als Landschaftsmaler bezeichne; denn er male Figuren mit landschaftlichem Hintergrund.

Hierarchische Gedanken derart, ob einer durch die Gegenstände seiner Malerei einen höheren oder geringeren Rang einnehme, liegen uns hier fern. Jeder wird eine gute Landschaft einem schlechten Historienbilde vorziehen (man denke an den Maler Lessing!). Es giebt übrigens eine ganze Reihe Böcklinischer Bilder ohne Landschaft. Man kann an ihnen eine Art negativer Probe machen auf das Ingenium seiner Kunst.

Ein Hauptziel künstlerischer Anstrengungen ist die körperliche Gestalt für Böcklin wohl nie gewesen. Mehr ihre Ausdrucksfähigkeit als das Geheimnis ihrer Formgestaltung hat ihn bekümmert. In den Modulationen des Gesichtsausdrucks findet man ihn geistreich experimentieren wie Lionardo; hierin ist Böcklin oft humoristisch, oft auch nur witzig. Es ist ein Bild da, Malerei und Dichtung, zwei Frauengestalten an einem Altar. Wenn man sich nur von fern Tizians irdischer und himmlischer Liebe dabei erinnert, ist es um das Böcklinische Bild geschehen. So schemenhaft und oberflächlich sehen diese Figuren aus. Der reizenden Figurenmotive ist gleichwohl eine Fülle: die Flora im Treppenhaus des Baseler Museums, aus deren Mantel Putten

mit Blumensträußen herauspurzeln (ich meine die obere Hälfte des Bildes), die Anadyomene und viele andere; aber sie wirken mehr durch die Anmut der Erfindung als durch eine kräftige Formengebung. Aus heftig bewegten Szenen, Centaurenschlacht, Cimbernkampf verschwindet, wenn man sich ähnliche Kompositionen von Rubens vergegenwärtigt, die doch auch in der Farbe etwas können, Amazonenschlacht, Löwenkampf — der Eindruck fester Körperlichkeit; es ist bei Böcklin im Grunde das Thema der tosenden Meeresbrandung, das seine bewegliche Phantasie geistvoll variiert und in eine andere Form gießt.

Diese Beweglichkeit seiner Erfindung ist freilich auch im Figürlichen von größtem Reiz. Ja sie wirkt heute doppelt stark auf uns, da die Mehrzahl zeitgenössischer Werke wie allemal in Perioden vorwiegender technischer Ausbildung einen Stillstand der Erfindung und des Motivischen, um nicht zu sagen: Armut der Erfindung zeigen. Neben ihnen erscheint Böcklin unerschöpflich, Szenen und Gestalten zu ersinnen. Die ergreifende Natürlichkeit ihrer Bewegung, die eindringliche Kraft ihrer Silhouette bleibt unvergeßlich, und so empfindet man es nicht immer als Mangel, wenn die Einzelmodellierung der körperlichen Gestalt undurchgebildet und fragmentarisch erscheint. So wie der Blinde im Markusevangelium sagt, dem Jesus das Gesicht zurückgiebt: ich sehe Menschen als wie Bäume, so verschwimmen uns diese Gestalten mit der Landschaft; sie haben, abozziert wie sie sein mögen, eine Seele in sich,

sei es ätherischer, sei es tierischer Art, und wir verstehen ihre Sprache.



Das Goethesche Wort, der Mensch wisse gar nicht, wie anthropomorph er ist, hat in Böcklin einen höchsten künstlerischen Beleg gefunden. Die Natur drängt zu immer höherer Form und Beseelung. Bei Böcklin kann man in die nur Sonntagskindern sichtbare Metamorphose des Naturlebens hineinblicken. Seine Gestalten scheinen Brüder zu sein von Hain und Meer; sie schaffen eine Brücke, durch die das Wesen der Natur vernehmlicher und so erst verständlich uns entgegenkommt.

Auf ihre Stimmungen einzugehen, ist dieser Künstler wundervoll befähigt. Er hat sie gemalt in paradiesischer Glückseligkeit und Wonne, noch unbeschattet vom Baum der Erkenntnis, und wieder als das Land des Friedens unter dem freundlich-ernsten Bild einer Insel der Seligen und des Elysiums. Zwischen diesen äußersten Grenzen eine weite Skala. Düstere Bilder und fröhliche; die Betäubung orgiastischen Taumels und wieder linde Frühlingslüfte, Blüten an den Bäumen und die ersten Blumen und ein Schmachten und Sehnen allüberall auf der Au.

Denen, die nach hundert Jahren Böcklinische Bilder betrachten, werden sie einen der tiefsten Züge unserer Zeit verraten, den Naturkult, den die pessimistische Grundstimmung erzeugt hat. Friedlos, verzweifelt und un-

gläubig wird die Menschheit des sinkenden neunzehnten Jahrhunderts erscheinen. Aber daß sie ihre heiße Stirn auf der freien Flur und an dem unendlichen Meer gekühlt, daß sie dankbar die Natur geliebt hat, davon wird diese Kunst Zeugnis geben. Ihr wird man glauben, daß diese Zeit doch Stunden befreienden Humors und reinen Entzückens genossen hat, da sie durch Wolkenrisse und Spalten das Glück schauen durfte.



Pierer'sche Hofbuchdruckerei Stephan Geibel & Co. in Altenburg.

Schriften des gleichen Verfassers:

Bernhard von Clairvaux und die Anfänge des zweiten Kreuzzuges.
Heidelberger Dissertation 1882.

Griechische Geschichtschreiber und Geschichtsquellen im XII. Jahrhundert. Leipzig 1888.

Die Weltstellung des byzantinischen Reiches vor den Kreuzzügen. Leipzig 1894.

Die Markuskirche in Venedig.
Preußische Jahrbücher Bd. 69 (1892).

Im Verlage von **Hermann Walther** (Friedrich Bechly), **Berlin S.W. 46**, erschien:

Das Leben

des

Feldmarschalls Grafen Neidhardt von Gneisenau.

Von

Hans Delbrück,

Professor der Geschichte an der Universität Berlin.

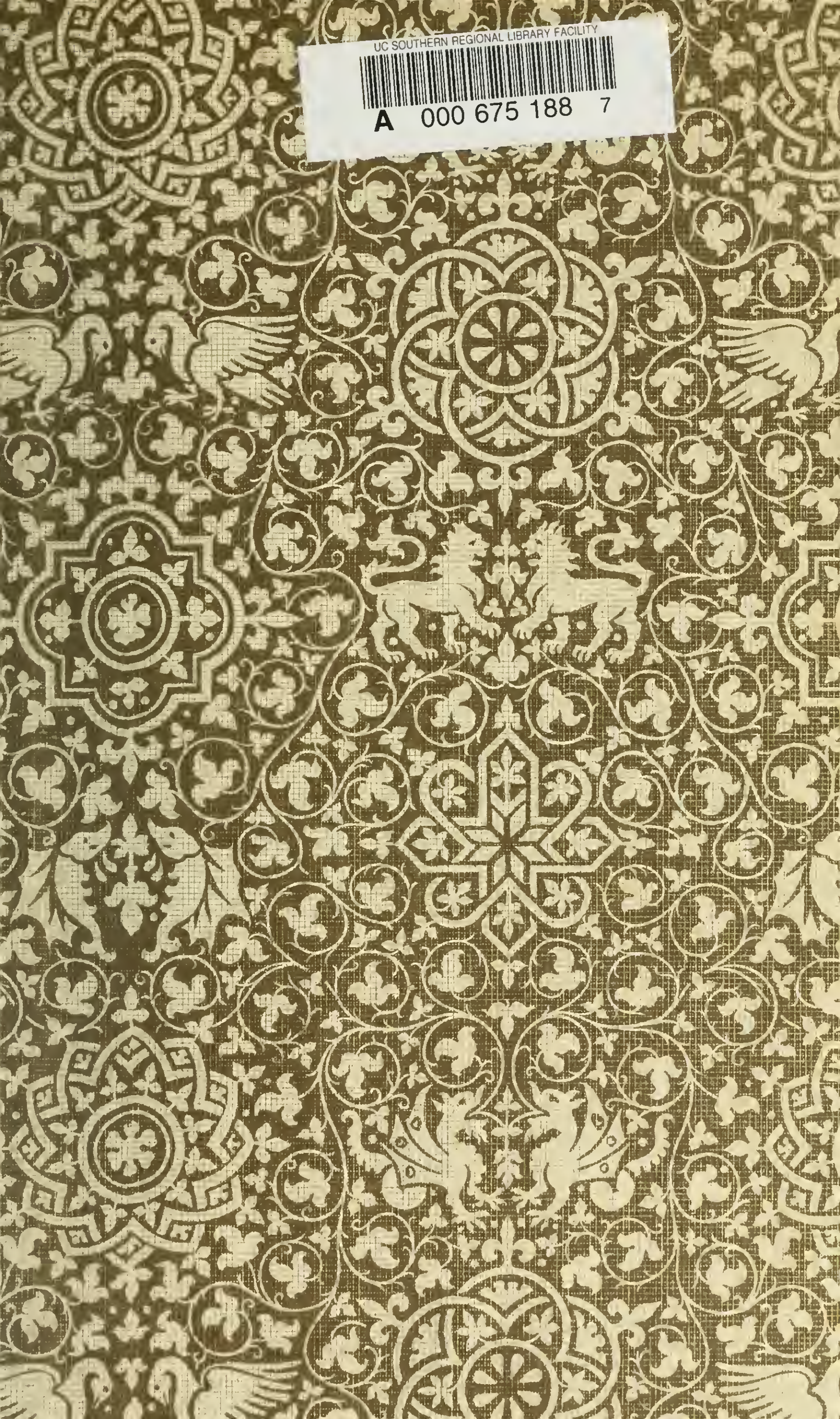
In zwei Bänden.

Zweite, nach den Ergebnissen der neueren Forschungen umgearbeitete Auflage.

Mit Gneisenaus Bildniss und einem Plan von Kolberg.
XIII, 412 S. und IV, 371 S. 8⁰. Preis broschiert M. 10.—; in einem Leinwandband gebunden M. 11.—.






UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
A 000 675 188 7

